MONATSHEFTE

FÜR

MUSIK-GESCHICHTE

HERAUSGEGEBEN

VON DER

GESELLSCHAFT FÜR MUSIKFORSCHUNG.

22. JAHRGANG.

1890.

REDIGIERT

VON

ROBERT EITNER.

LEIPZIG,
BREITKOPF & HÄRTEL.

Nettopreis des Jahrganges 9 Mark.

Inhalts-Verzeichnis.

Seite

Die soziale Stellung der Musiker im 18. Jh., von *Eitner* 1
Eine Bittschrift Georg Casp. Schürmann's, von Dr. *H. Sommer* 3
Die Tonkunst der Babylonier und Assyrer, von *Konrad Neefe* 5
Ein Schreiben des Kammerkomponisten Naumann an den Kurfürsten zu Sachsen (*Theod. Distel*) 19
Ein kursächsischer Hofmusikus als Totschläger, von *Theod. Distel* 21
Aus dem Archive des Benedictinerstiftes St. Paul im Lavantthal in Kärnten, von *Oswald Koller* 22ff
Anzeigen musikhistorischer Werke 30. 45
Einige Briefe von Mizler und J. G. Walther 51
Zur Frage des Treble, von *Herm. Eichborn* 58
Die Musik in den schweizerischen Dramen des 16. Jh., von Dr. *W. Nagel*-Zürich 67
Georg Muffat und sein Florilegium I., von *L. Stollbrock* 87
Zwei unbekannte Lieder, von Dr. *W. Nagel* 94
Totenliste des Jahres 1889, verfasst von *K. Lüstner* 96
Nachträge und Verbesserungen 223
Girolamo Fantini, ein Virtuos des 17. Jhs. und seine Trompeten-Schule, von *H. Eichborn* 112
Philipp von Vitry, von *P. Bohm* 141
Musikalische Wettstreite und Musikfeste im 16. Jh., von Dr. *H. M. Schletterer* 181
Zu Baden underm heifsen Stein, von *W. Tappert* 207
Ein unbekanntes Zürcher Gesangbuch, von *Th. Odinga* 213
Ein Liederbuch von Oeglin, von *Eitner* 214
Unbekannte Musik-Sammelwerke im british Museum, von *W. Barclay Squire* 217
Mitteilungen aller Art.........15. 32. 48. 63. 83. 105. 139. 179. 196. 210. 225
Rechnungslegung 224
Namen- und Sach-Register.......... 227
Fehlerverbesserung 234

Beilage:

Katalog der Musik-Sammlung der Kgl. öffentl. Bibliothek in Dresden. (Schluss.)



Ehren- und korrespondierendes Mitglied.

Raymund Schlecht, geistlicher Rat in Eichstaett.

Ordentliche Mitglieder.

J. Angerstein, Rostock.
Adolf Auberlen, Pfarrer, Hassfelden (Württemberg).
Fr. J. Battlogg, Expositus in Gurtis.
Wilh. Bäumker, Kaplan, Niederkrüchten.
H. Benrath, Redakt. d. Hbg. Korresp., Hamburg.
Rich. Bertling, Verlagsbuchh. u. Antiquariat in Dresden.
Rev. H. Bewerunge. Meynooth (Irland).
Ch. Fr. le Blanc, Kaplan, Everdingen b. Utrecht.
H. Böckeler, Domchordir., Aachen.
Dr. Boecker, Pfarrer in Fischeln.
Dr. E. Bohn, Organist, Breslau.
P. Bohn in Trier.
Georg Bratfisch, Frankfurt a/M.
Dr. W. Braune, Prof., Giessen.
Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Theodor Carstenn, Kantor, Elbing.
C. Dangler, Colmar i. Els.
Dr. Alfr. Dörffel, Leipzig.
Dr. Herm. Eichborn, Assessor a. D., Possenhofen in Bayern.
Dr. Im. Faißt, Prof., Stuttgart.
Dr. F. Fraidl, Graz.
Edm. Friese, Musikdir., Offenbach a. M
Th. Graff, Pforzheim.
Franz Xaver Haberl, Regensburg.
J. Ev. Habert, Organist, Gmunden.
S. A. E. Hagen, Kopenhagen.
Mich. Haller, Chorreg., Regensburg.
Dr. Rob. Hirschfeld, Wien.
Dr. O. Hostinský, Prag.
Prof. Dr. Otto Kade, Musikdir., Schwerin i. M.
Dr. Alfr. Chr. Kalischer, Berlin.
C. A. Klemm, Leipzig.
Prof. Dr. H. A. Köstlin, Friedberg i. W.
Oswald Koller, Prof. in Kremsier.
O. Kornmüller, Kloster Metten in Niederbayern.
Dr. Richard Kralik, Wien.
Alex. Kraus, Baron, Florenz.
Emil Krause, Hamburg.
Moritz Lentzberg, Lemgo.
Leo Liepmannssohn, Berlin.
Frh. v. Liliencron, Klosterpropst, Schleswig.
G. S. L. Löhr, Southsea (England).
Dr. J. Lürken, Wilnsdorf.
Karl Lüstner, Wiesbaden.
Eduard Maaß, Charlottenburg b. Berlin.
Georg Maske, Oppeln.
Dr. Melde, Prof., Marburg.
Freiherr von Mettingh, Nürnberg.
Therese von Miltitz, Bonn.
H. P. Jos. Moonen, Venlo (Holland).
Ismar Mühsam, Berlin.
Dr. Hans Müller, Berlin.
Dr. W. Nagel, Zürich.
Fr. Niecks, Dumfries (Schottland).
F. Curtius Nohl, Duisburg.
M. Notz, Musikdir., Cannstadt i. W.
H. Pardall, Wolfenbüttel.
Albert Quantz, Göttingen.
Ernst Julius Richter, Pastor in Amerika.
Dr. Hugo Riemann, Sondershausen.
Giulio Roberti, Turin (Italien).
F. Rödelberg, Dir. d. Cäcil.-Ver., Kaiserslautern.
Paul Runge, Colmar i. Els.
G. Schefer, Buchhändler, Berlin.
Dr. Wilh. Schell, Prof., Karlsruhe.
D. F. Scheurleer, im Haag.
Jos. Schildknecht, Hitzkirch (Schweiz).
Dr. H. M. Schletterer, Kapellmeister, Augsburg.
Otto Schmid, Dresden.
Johannes Schreyer, Dresden.
Rich. Schumacher, Berlin.
F. Schweikert, Karlsruhe (Baden).
F. Simrock, Berlin.
Jos. Sittard, Hamburg.
F. Z. Skuherský, Direktor, Prag.
Dr. H. Sommer, Prof., Weimar.
Wm. Barclay Squire, London.
Hugo Steinitz, Breslau.
C. Stiehl, Musikdirektor, Lübeck.
Fr. Stöber, Santiago (Chile).
Reinhold Succo, Musikdirektor, Berlin.
Wilhelm Tappert, Berlin.
Universitäts-Bibliothek in Straßburg.
Leopold Unterkreuter, Pfarrer, Oberdrauburg in Kärnten.
Joaq. de Vasconcellos, Porto (Portugal).
Dr. Emil Vogel, Berlin.
C. Walter, Biberach a./Rh.
W. Jos. v. Wasielewski, Blankenburg i. H.
Wilh. Weber, Augsburg.
Ernst von Werra, Chordir., Konstanz i. B.
Jacob Wüst, Stiftskaplan und Chordirekt., Luzern.
Dr. F. Zelle, Berlin.

Rob. Eitner in Templin (U.-M.), Sekretär der Gesellschaft.

Monatshefte

für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XXII. Jahrgang. 1890.	Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf. Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.	No. 1.

Die soziale Stellung der Musiker im 18. Jahrh.

Man ist so gern geneigt die gesellschaftliche Stellung derselben gleich der eines Bedienten darzustellen. Allerdings, wer sich gegen eine bedientenhafte Behandlung damals nicht energisch wehrte und wem die Natur nicht eine achtunggebietende Persönlichkeit verliehen hatte, dem war das Los beschieden, zeitlebens als Kammerdiener behandelt zu werden. (Gar mancher Musiker weiſs sich heute auch keine höhere gesellschaftliche Stellung zu verschaffen.) Wenn man aber glaubt, dass dies das Los des Musikers damals durchweg war, so ist man sehr im Irrtum. Gluck, Mozart, Carl Ditters (v. Dittersdorf), Quantz, Graun, Kirnberger, Reichardt und viele andere verstanden es sehr wohl dem Adel gegenüber ihre Stellung zu wahren und sich ihnen als gottbegnadete Künstler gleich zu stellen. Haydn lernte diese Kunst allerdings erst in späterem Alter, genoss sie dann aber auch in erhöhtem Maſse. Man darf die Anrede mit Er, welche einst gebräuchlich war, nicht als einen Grad von Erniedrigung ansehen. Sie bildete ein Mittelglied zwischen dem Du und Sie und jeder höher Gestellte redete den unter ihm Stehenden mit Er an: So der Vater seinen Sohn, sobald er ins Leben eintrat, der höhere Beamte seine Unterbeamten, und die Anrede mit Sie war nur bei gleich hochgestellten Personen üblich. Redete doch der einstige Oberbibliothekar an der Kgl. Bibliothek zu Berlin, der Geheimerat Pertz, noch in dem Anfange der 50er Jahre unsers Jahrhunderts jeden jungen Mann mit Er an. Man findet in unseren musikhistorischen Werken

neueren Datums dies Thema oft in recht einseitiger Weise besprochen und eine Darstellung, als wenn der Künstler damals sich seiner Menschenwürde völlig unbewusst gewesen wäre. Es wird hierbei so gern die Selbstbiographie Dittersdorf's angeführt, um die damalige gesellschaftliche Stellung des Musikers zu kennzeichnen, jedoch entweder aus Flüchtigkeit oder absichtlich der Wortlaut der Dittersdorfschen Darstellung verdreht, denn sie sagt gerade das Gegenteil von dem, was bewiesen werden soll. S. 127 schreibt nämlich Dittersdorf in seiner Selbstbiographie (ediert von Karl Spazier, Lpz. 1801, Br. & H.), als ihn der neuerwählte Theater-Intendant zu Wien, Graf von Spork, mit *Er* anredete: „Mir fuhr das Er gewaltig vor den Kopf. Ew. Excellenz halten mir zu Gnade, antwortete ich, ich weiſs nicht wie ich dazu komme, dass Sie mich *Er* heiſsen. Ich habe öfters die Ehre gehabt, bei Ew. Exc. Vorfahr u. andern Ksl. Geh. Räthen zu speisen, u. keiner von ihnen hat mich *Er* geheiſsen. So eine Herabsetzung bin ich nicht gewohnt und beleidigt mich.“ Ditters war damals noch ein junger Mann von 25 Jahren. Und S. 150, als er zum Bischof von Groſswardein kam, nachdem der Prinz von Hildburghausen, der ihn erziehen lieſs und wie einen Sohn behandelt hatte, gestorben war, an dem Bischof abermals einen väterlich gesinnten Freund fand: „Ich bitte Ew. Excellenz noch um eine Gnade: dass mich Ew. Exc. statt *Sie, Du* nennen. Ich bin von meinem vormaligen Herrn, dem Prinzen von Hildburghausen, der Vaterstelle bei mir vertrat, so gewohnt, und da Sie nunmehr so väterlich zu mir handeln, so bitte ich um diese Gnade. Worauf der Bischof nach einigem Besinnen antwortet: da Du mich zu deinem Vater haben willst, so wirst Du mir auch erlauben, dass ich Dich als meinen Sohn betrachte. Dabei trocknete er sich die Thränen, die aus seinen Augen hervorquollen.“ Hieraus die bedientenartige Stellung der Musiker im 18. Jahrh. zu folgern, weil D. um das Du bittet, „er wäre das so gewohnt“, ist doch lächerlich. Aber die Herrn Musikhistoriker gewissen Ranges reiſsen einzelne Sätze aus dem Zusammenhange, um ihre eigenen falschen Vorstellungen mit Beweisen zu belegen, und führen Andere dadurch irre. **Rob. Eitner.**

Eine Bittschrift Georg Caspar Schürmann's.

An
E. Hoch Edl. Hochw. Raht der Stadt
Braunschweig
gerichtete unterdienstl. Bitte
pro
salvo conductu speciali & communicatione actorum & termino ad deducendam innocentiam simul cum subsidial. ad conquirendam probationem idoneam pp.
(?)
Georg Caspar Schürmann
Supplicanten.

Hoch und Wohl Edle, Veste, Hochgelahrte Hoch und Wohlweise
Großgünstig Hochgeehrte Herren.

Ew. Hoch und Woll Edl. Herr. werde gemüßiget, mit diesen unterdienstl. vorzustellen, wie daß neulicher Zeit, alß Ihro Hochfürstl. Durchl. zu Braunschweig Lüneburg meine Wenigkeit nebst anderen virtuosen aus Hamburg zur execution dasiger operen beruffen lassen, es sich in der Zurückreise begeben, dass da ich nebst andern meinen Platz bey Mons.r Vogel auf dem Wagen eingenommen, wegen vorgefallenen Aufenthalt aber wieder abgestiegen, und an den genommenen Ohrt meinen Mantel liegen lassen, im wiederkehren befunden, dass einer von unserer Gesellschaft nahmens Johann Harder Möller sich auff meine Stelle gesetzet, deshalben dawieder, doch mit allem Glimpff protestiret und ihm ersuchet, weil diese Stelle bereits occupiret, Er sich an einen andern Ohrt zu setzen belieben möchte; weil aber gedachter Möller mir zur Antwort gegeben, Er achtete das nicht, und demnach darsitzen bleiben wolte, und wieder alles mein Einreden obstinate bey seinen Vorsatz verharret, so habe so wol auf Zureden der Compagnie, dass Er bekannt gerne Händel anzufangen, alß auch ohndem aus Liebe zum Frieden diesen Menschen gutwillig gewichen und mich auf einen andern Ohrt gesetzet, und bescheidentlich denselben in Beyseyn der andern zu verstehen geben, dass Ihm diese stelle gerne von Anfang an gelassen, wenn solches nur gewusst, und mit Höfflichkeit von ihm darumb weere angesprochen worden, und darauff weiter nichts arges denkend mit der Compagnie, fortgereyset. Alß wir aber etwas ferne der guten Stadt Braunschweig nahe beym Gericht ankommen, begehret der Möller, dass der Fuhrmann still halten und Ihm absteigen lassen möge, und anfangs seinen Behurff

verrichtet, nachmals mich zu sich hinuntergefodert, sagende, Er holte (?) hier etwas mit mir zu strechen (?), ob ich nun wol vom Wagen nicht abtreten, und lieber ctra die Erbarkeit pecciren wollen, und s. v. meine affaire auff dem Wagen bleibend verrichtet, so habe dennoch auf anreden der Mitreisenden, und durch nachgeben den Möller abermahl zur raiſon zu bringen, wieder willen zum absteigen resolviren müssen, gantz keiner Gefährlichkeit aber dabey vermuthen gewesen, so bald aber vom Wagen kommen, unvermuthlich wahrnehmen müssen, dass der Moller vom Leder gezogen, und mich biſs an den Wagen forciret, ebenfalſs zum Degen gegriffen, und hinwieder, mein Leben zu salviren eine rechtmäſsige Nothwehr zu gebrauchen, worüber leyder durch einen unglücklichen Stoſs der Moller sein Leben verlohren und Gott gebe, Selig eingebüsset hat.

(Es folgen hier längere juristische Erörterungen über die Notwehr, zuletzt das) . . . unterdienstliche Suchen und Bitten . . . über diese mir abgezwungene Nothwehr Urthel und Recht ergehen zu lassen . . . Welche sonderbare mildrichterliche Vertheydigung der Unschuld der groſse Richter mit vielen Seegen an Sie und ihre Nachkommen reichlich vergelten wird, dem ich tag und nacht inbrünstig darumb und umb Vergebung meiner Sünden anruffen und Lebenslang verbleiben wil

Ew. Hoch u. Woll Edl. Herr. und Groſse (?)

Dienstschuldigster Knecht

Georg Caspar Schürmann.

(Es liegt bei:)

Super qualitate Vulneris

latum Judicium

Domini Physici

Br. 29. Aug. 1697

Vorstehendes Dokument ist mir im städtischen Archive zu Braunschweig vom Archivar, Herrn Professor Dr. Hänselmann freundlichst mitgeteilt worden. Nur die Unterschrift rührt von Schürmann her; sie zeigt indess bereits die festen, etwas gespreizten Züge seiner späteren Handschrift.

Daſs Schürmann 1697 an den Braunschweigischen Hof gekommen, war bekannt; eine Rückkehr nach Hamburg finde ich dagegen nirgends erwähnt. Zunächst wird die Fortsetzung und auch die Wiederaufnahme der Reise, die so verhängnisvoll begonnen, wohl gerichtlich verhindert worden sein und vielleicht ist der mitgetheilte Vorfall gar der Anlass dazu gewesen, dass aus dem kurzen Gastspiel zur Zeit der Sommermesse alsbald ein dauernder Dienst hervorgegangen ist.

Ob Schürmann, dessen Lebensumstände leider sehr im Dunkel liegen, damals wirklich noch „Altist“ gewesen ist? Jene That, die doch immerhin die Führung eines Degens voraussetzen lässt, ebenso das Verhalten Möllers und der andern Mitreisenden dürfte die Annahme eines so jugendlichen Alters nahezu ausschliefsen, auch hätte dann der Verfasser der Bittschrift die Verwertung eines daraus herzuleitenden Milderungsgrundes schwerlich sich entgehen lassen. Andererseits freilich scheint auch die Angabe, nach welcher Schürmann im Jahre 1665 geboren sein soll, wenig glaubwürdig zu sein.

Dr. **Hans Sommer.**

Die Tonkunst der Babylonier und Assyrer.

Von **Konrad Neefe.**

Sowenig wir auch bisher durch die in den Ruinen der Stadt Niniveh aufgefundenen Palast-Skulpturen und Keilschrift-Fragmente aus der Bibliothek des Königs Assurbanipal über die musikalische Kultur bei den alten Babyloniern (Chaldäern) und Assyrern im Besonderen Aufschluss erhalten, indem sie sich bislang über das Tonsystem dieser Kulturvölker völlig ausgeschwiegen haben und auch menschlicher Berechnung nach für alle Zeiten ausschweigen werden, so will es uns doch scheinen, als ob jene Momente — die Skulpturen und Keilschrifttexte — geeignet wären, wenigstens ein annäherndes Bild von dem Charakter ihrer Tonkunst zu geben.

Wenn nun schon den Fachmann das Ergebnis der nachstehenden Untersuchung nicht zu befriedigen vermag, so dürfte doch jeder Versuch, über diese terra incognita, an der Hand des von der Assyriologie zur Zeit gebotenen Materials, einige Lichtstrahlen zu werfen, des Dankes wert sein.

Dem Verfasser soll hierbei die Poesie der Babylonier und Assyrer den wesentlichsten Stützpunkt bieten.

Während noch vor kaum einem Jahrzehnt besonders von dem Pariser Orientalisten Ernst Renan mit aller Entschiedenheit der semitischen Völkerrasse die Fähigkeit zur Erzeugung eines National-Epos abgesprochen wurde, ist durch die epochemachenden Entdeckungen des englischen Assyriologen G. Smith unwiderlegbar nachgewiesen worden, dass die Babylonier und Assyrer jene dichterische Einbildungskraft besafsen, vermöge deren bei ihnen ebensogut ein Nationalepos entstanden ist, wie es alle arischen Kulturvölker aufzuweisen

haben. Dabei fand aber schon der französische Gelehrte François Lenormant mit feinem kritischen Sinn heraus, dass die babylonisch-assyrische Epopöe (Nimrodepos) im Vergleich zu den arischen Epen einen weniger heroischen Charakter habe.

„Das babylonische Epos wandte sich mehr der Erzählung des Wunderbaren zu, während wir in dem, was davon übersetzt worden ist, nichts von dem so lebendigen und erregten Ausdrucke menschlicher Gefühle vorfinden, wie ihn die Dichter Griechenlands, Indiens und — fügt der Verfasser hinzu — Persiens ihren Werken zu verleihen wussten, und wie er eben diese unsterblich machte. Wohl sind bei den Indern (und Persern), wie bei den Griechen die Heroen ihrem Ursprunge nach göttliche Conceptionen, irdische Gestalten der Götter; doch sind sie in der Poesie von diesen streng unterschieden und abgesondert: sie bilden eine eigene Klasse für sich. Es sind durchaus nicht immer die Götter selbst, welche mit Beibehaltung des Namens, unter dem man sie verehrt, in alte Könige verwandelt werden, die ein irdisches Leben führen und den Schwächen der Sterblichen unterworfen sind, wie Izdubar in den Dokumenten, welche Smith bearbeitet hat".

Dem Geist und Wesen, welche in der epischen Dichtungsart der Babylonier und Assyrer ausgeprägt sind, entsprechen aber auch ihre lyrischen Ergüsse. Während sich jedoch bei beiden — Epos und Lyrik — die Gedanken durchweg im rhythmischen Ebenmafse der einzelnen Satzglieder entfalten, spricht sich ganz besonders noch in ihren lyrischen Ausströmungen eine religiöse Innigkeit und ein tiefempfundenes Sündenbewusstsein aus, wie man es nur in den Psalmen der „heiligen Schrift" anzutreffen vermag. Der Jenaer Professor Eberhard Schrader*) war es, welcher uns zuerst in deutscher Sprache eine Blumenlese assyrisch-babylonischer Gedichte aus Keilschriftfragmenten verständlich machte und in seinem Kommentar dazu mehrfach darauf hinwies, dass Wesen und Geist derselben mit dem der hebräischen Poesie nahe und eng verwandt seien. Vermutlich dienten diese und ähnliche Gesänge liturgischen Zwecken und wurden in den architektonisch grofsartig angelegten Tempeln der Assyrer mit Musik aufgeführt.

Teils die dialogische Abfassung, teils der Strophenbau deuten darauf hin, dass die babylonisch-assyrischen Bufspsalmen und religiösen Hymnen beim Gottesdienste, wie die israelitischen Wechselgesänge,

---

*) Eb. Schrader „Die Höllenfahrt der Istar. Ein altbabylonisches Epos. Nebst Proben assyrischer Lyrik". Giefsen, 1874.

von einem oder mehreren Halbchören und dem Gesamtchore, oder einem priesterlichen Vorsänger und dem antwortenden Chor der Gemeinde vorgetragen wurden.

In erster Linie gehört hierher folgendes Fragment eines babylonischen Bufspsalms von dem die Verse 2 bis 6 dem Büfser, 7 und 8 dem Priester, 9 bis 13 dem Büfser und 14 bis zum Schluss wiederum dem Priester in den Mund zu legen sein dürften.

1. Es werfen nieder das Antlitz die lebenden Wesen.
2. Ich, dein Knecht, voll Seufzens rufe ich zu dir.
3. Wer sündhaft ist, dessen inbrünstiges Flehen nimmst du an.
4. Blickst du einen Menschen erbarmend an, so lebt dieser Mensch.
5. Machthaberin über Alles, Herrin der Menschheit!
6. Barmherzige, der sich zuzuwenden gut ist, die annimmt das Seufzen!
7. Während sein Gott und seine Göttin ihm zürnen, ruft er dich an.
8. Dein Antlitz wende ihm zu, ergreif seine Hand!
9. Aufser dir giebt es ja keine rechtleitende Gottheit.
10. Treulich blick erbarmend auf mich, nimm an mein Seufzen!
11. Sprich: „Wie so lange ich?“ und dein Gemüth besänftige sich!
12. Bis wann, meine Herrin, möchte sich zuwenden dein Antlitz?
13. Gleich Tauben klage ich, von Seufzen sättige ich mich.
14. Vor Weh und Ach ist voll Seufzens sein Gemüth.
15. Thränen vergiefst er, in Klagerufe bricht er aus.*)

Bei nachstehendem Bufspsalm nehmen wir aufserdem eine Wiederholung gewisser dichterischer Redeformen wahr, die auch auf die Wiederkehr feststehender Tonphrasen in der Melodie zu diesem Liede schliefsen lässt. Derselbe lautet in der trefflichen Zimmern'schen Übersetzung**) wie folgt:

1. O Herr! meiner Sünden sind viel, grofs sind meine Missethaten
2. Mein Gott, meiner Sünden sind viel, grofs sind meine Missethaten!
3. Meine Göttin, meiner Sünden sind viel, grofs sind meine Missethaten!
4. Bekannter, unbekannter Gott, meiner Sünden sind viel, grofs sind meine Missethaten!

---

*) Mit Ausschluss der ersten Verszeile (welche Fritz Hommel's Übersetzung in dessen Werke: „Die Semitischen Völker und Sprachen“. Leipzig, 1883. Seite 321 flg. entnommen ist) nach der Verdeutschung von Dr. Heinrich Zimmern „Babylonische Bufspsalmen“. Leipzig, 1885. Seite 9 und 10.

**) Heinrich Zimmern a. a. O., Seite 63 flg.

5. Bekannte, unbekannte Göttin, meiner Sünden sind viel, grofs sind meine Missethaten!
6. Die Sünde, die ich gethan, kenne ich nicht;
7. Die Missethat, die ich begangen, kenne ich nicht.
8. Das Leid, das meine Speise ward, — nicht weifs ich's, wie?
9. Das Ungemach, das mich niedertrat, — nicht weifs ich's, wie?
10. Der Herr hat im Zorn seines Herzens mich angeblickt,
11. Der Gott hat im Grimm seines Herzens mich heimgesucht,
12. Die Göttin hat wider mich gezürnt und in Schmerz mich gebracht,
13. Bekannter und unbekannter Gott hat mich bedrängt,
14. Bekannte und unbekannte Göttin hat mich in Leid gebracht.
15. Ich suchte nach Hilfe, aber niemand fasst mich bei meiner Hand;
16. Ich weinte, aber niemand kam an meine Seite.
17. Ich rufe laut, aber niemand hört auf mich;
18. Leidvoll liege ich am Boden, blicke nicht auf.
19. Zu meinem barmherzigen Gott wende ich mich, laut seufze ich;
20. O Herr, blick erbarmend auf mich, nimm an mein Flehen!
21. O Herr, deinen Knecht, stürze ihn nicht!
22. In die Wasser der Hochflut geworfen, fasse ihn bei der Hand!
23. Die Sünde, die ich begangen, verwandle in Gnade!
24. Die Missethat, die ich verübt, entführe der Wind!
25. Reifs entzwei meine Schlechtigkeiten wie ein Gewand!
26. Mein Gott, meiner Sünden sind sieben mal sieben, vergieb meine Sünden!
27. Meine Göttin, meiner Sünden sind sieben mal sieben, vergieb meine Sünden!
28. Bekannter, unbekannter Gott, meiner Sünden sind sieben mal sieben, vergieb meine Sünden!
29. Bekannte, unbekannte Göttin, meiner Sünden sind sieben mal sieben, vergieb meine Sünden!
30. Vergieb meine Sünden, so will ich in Demut vor dir mich beugen.
31. Dein Herz, wie das Herz einer Mutter, die geboren, erheitere es sich,
32. Wie eine Mutter, die geboren, wie ein Vater, der ein Kind gezeugt, erheitere es sich!

Die magischen Gesänge von den sieben Geistern, „die alles nur erdenkbare Unglück über den Menschen bringen,“ zeigen uns gleichfalls einen vollkommenen Parallelismus membrorum. Das folgende

Fragment*) von einem solchen beginnt und endet mit demselben Refrain. Fr. Hommel nimmt an,**) dass diese und ähnliche Beschwörungsformeln, welche insgesamt mit dem stereotypen Anruf an den Geist des Himmels und den der Erde enden, von den Zauberpriestern oder Magiern unter mannigfachen Ceremonien in einem Tempo recitiert wurden. In Steigerung der auszusprechenden Gedanken wird in Vers 2 bis 4 gesagt wo? sieben geheimnisvolle Wesen seien; in den Versen 5 bis 9 wird uns weiter vorgeführt, wie? das Wesen derselben sei, und die Schlussverse 10 bis 14 geben uns endlich die Antwort wer? die „Sieben" sind.

1. Sieben sind sie, sieben sind sie,
2. In der Tiefe des Oceans sieben sind sie;
3. In des Himmels Äther sieben sind sie,
4. In der Tiefe des Oceans, der grofsen Behausung, wuchsen sie auf;
5. Nicht männlich sind sie, nicht weiblich sind sie,
6. Sie, wie weithinstrahlende Lichter sind sie.
7. Ein Weib nehmen sie nicht, Kinder erzeugen sie nicht,
8. Ordnung und Sitte kennen sie nicht,
9. Gebet und Flehen erhören sie nicht.
10. Wie ein wildes Ross auf dem Gebirge wuchsen sie auf,
11. Des Gottes Ea***) Feinde sind sie,
12. Die Thronträger der Götter sind sie.
13. Um die Wege zu verwüsten, lagern sie auf der Landstrafse,
14. Böse sind sie, böse sind sie,
15. Sieben sind sie, sieben sind sie. :|:
16. Geister des Himmels, beschwöret, Geister der Erde, beschwöret!

Weniger schwungvoll und kunstmäfsig waren die im Volke entstandenen kurzen Singgedichte, wiewohl auch ihnen die rhythmische Gliederung der Gedanken und Redewendungen nicht abgeht. Das möge nur folgendes Lied zeigen,†) welches nach einer Bemerkung Lenormant's jedenfalls bei einem ländlichen Feste gesungen wurde, und dem man einen günsten Einfluss auf das gute Gedeihen der Ernten zuschrieb:

*) Unter Benutzung der Schrader'schen Übersetzung und der Übertragung von Fr. Hommel („Die Semitischen Völker und Sprachen.") Leipzig, 1883. Seite 366.

**) Ebenda: Seite 304.

***) Ea war der eigentliche Schutzgeist aller Bedrängten und Leidenden.

†) Fr. Lenormant: „Die Anfänge der Kultur". Autorisierte deutsche Ausgabe. Jena, 1875. Band II, Seite 147.

Strophe: Das Getreide, das sich emporrichtet,
wird gelangen zum Ziel seines glücklichen Wachstums;
Das Geheimnis dafür
wir kennen es.

Gegenstrophe: Das Getreide des Überflusses
wird gelangen zum Ziel seines glücklichen Wachstums;
Das Geheimnis dafür
wir kennen es.

Der Umstand nun, dass die lyrischen Ausströmungen der Babylonier und Assyrer meist religiöser Natur waren, giebt uns den Hinweis, dass auch ihre musikalischen Regungen vorwiegend einen solchen, d. i. würdig-erhabenen Charakter trugen. Dazu kommt, dass sich in ihren epischen Erzeugnissen ein tiefer Weltschmerz offenbart über die Vergänglichkeit der Natur und die Sterblichkeit des Menschen, wie er in dem uralten Klagegesange zum Ausdruck kommt, welcher alljährlich am Feste des Tammuz (d. i. des babylonischen Adonis) von den Priesterinnen der Istar (d. i. der chaldäisch-assyrischen Venus) unter Mitwirkung von „krystallenen" Flöten oder „Imbûbu"*) und „schweren" Saiteninstrumenten (d. i. Harfen welche mit Edelsteinen verziert waren) angestimmt wurde.**)

Ob nun zwar der Adoniskultus syrisch-phönikischen Ursprungs ist, unverkennbar tritt er uns bei den alten Babyloniern in seiner ursprünglichsten und reinsten Form entgegen. Denn die ersten Gefühle, welche den Menschen bei Betrachtung der dahinwelkenden Vegetation und seiner eigenen irdischen Hülle ankommen mussten, konnten nur maſslos-trauriger Art und ihr Ausdruck durch Musik nur ein dementsprechender sein. Die sinnliche Freude, die wilde Begeisterung und Schwärmerei über das Erwachen und Aufblühen der Natur, welche namentlich in Phrygien bei demselben Kultus und in Hellas bei den orgiastischen Dionysosfeiern durch die sogenannte

---

*) Die Phöniker nannten ihre Flöten, die sie aus Elfenbein fertigten, „Abuba", und bei den Römern hat sich der Stamm dieses Wortes in „ambubaja", d. h. die Flötenbläserin, erhalten.

**) Man vergleiche hierzu die Erklärung zum Revers der „Höllenfahrt der Istar" von Dr. Alfred Jeremias. Inaug.-Diss. zur Erlang. des philos. Doktorgrades der Universität Leipzig. München, 1886; ferner „Die babylonisch-assyrischen Vorstellungen vom Leben nach dem Tode" von demselben Verfasser, und zwar sub „Verbesserungen" zu Seite 23, Zeile 56, sowie auch die Zusatzbemerkungen des Prof. Dr. Friedr. Delitzsch zu „Babylonische Buſspsalmen" von Dr. Heinrich Zimmern." Leipzig, 1885. Seite 117 (Passus 5 von oben).

„phrygische“ Tonweise musikalisch zur Aussprache gelangte, war sicherlich erst ein späterer Zusatz zu den Adonien, welchen die „reinigende und läuternde Offenbarungsreligion“ von den Babyloniern zu allen Zeiten ferngehalten hat.

Wiewohl es mit der förmlichen und conventionellen Pracht des ceremoniell entwickelten Hoflebens der babylonisch-assyrischen Herrscher im Einklang stand, dass sie in ihrer Umgebung Musiker und Sänger hatten und, gleich den grofsen ägyptischen Pharaonen der XVIII. und XIX. Dynastie, auf Heereszügen ihren ganzen Hofstaat mit sich zu führen pflegten, so fehlt uns doch bislang jeder Beleg dafür, dass auch im Feldlager Musiker das Mahl des Königs würzten, auf dem Marsche durch ihr begleitendes Spiel die Gesänge der Krieger belebten oder gar durch den selbständigen Vortrag einer Tonweise zu Kampfesmut begeisterten. Es wäre daher wohl zu begreifen, wenn sie in dieser Hinsicht ganz dieselbe Gepflogenheit hatten, wie ihre Stammesbrüder, die Hebräer. Auch diese kannten eine Marschmusik nicht, wie es der Verfasser in der „Allgemeinen Musikzeitung“ von O. Lessmann (Charlottenburg), XIV. Jahrgang, No. 2, 3 und 4 in überzeugender Weise nachgewiesen zu haben glaubt. An der Thatsache, dass sich die geordneten Reihen des hebräischen wie babylonisch-assyrischen Fufsvolkes thunlichst im Gleichschritt fortbewegten, wird hierdurch nichts geändert. Ein Trugschluss aber wäre es, wenn man folgern wollte, dass der Gleichtritt ohne Marschmusik nicht denkbar wäre und bei allen alten Kulturvölkern das „rhythmische Regulativ“ desselben hätte sein müssen.*)

*) „Beiträge zur Geschichte der Militärmusik“ von W. Tappert im „Musikalischen Wochenblatt“. Leipzig. Red. E. W. Fritzsch. XIX. Jahrgang, Nr. 14 bis 23. — Übrigens darf man es mit dem Begriffe „Gleichtritt“ nicht allzu ängstlich nehmen. Es ist ein Irrtum, wenn H. W. Tappert meint, die Soldaten unserer geschlossenen Heereskörper würden sich ohne Gleichtritt „die Hacken abtreten“. Auf dem Marsche werden bekanntlich die Glieder-, Sektions- und Zugsabstände gröfser als auf dem Paradeplatze und bei Vorstellungen, und selbst die best-gedrillte und wohldisziplinierte Mannschaft einer einzigen Kompagnie gerät bei Feld- oder Übungsmärschen, trotz der mahnenden Zurufe der Zugführer, sehr leicht in ungleiches Schrittmafs. Der Verfasser, welcher zu sieben Herbstübungen beigezogen wurde, erinnert sich noch lebhaft, wie sein Kompagnie-Chef sich damit begnügte, wenn nur innerhalb der Züge gleicher Schritt gehalten wurde. Und mag auch in dem marschartigen Tonstücke einer spielenden Militärkapelle unserer Tage das rhythmische Element noch so feurig pulsieren — je länger die Heeressäule ist, an deren Spitze jene sich befindet, desto später dringen die Töne an das Ohr der Marschierenden, und schon zwei hintereinander marschierende Kompagnien in der Gesamtstärke von etwa 250 Mann werden einem wogenden Ährenfelde gleichen.

Wir wissen, dass die Hebräer ihr musikalisches Signalwesen und die Asosra-Trompete bei der Kriegführung von den Ägyptern im XVI. Jahrhundert vor der christlichen Zeitrechnung übernahmen, und es könnte scheinen, als ob die Babylonier und Assyrer diese Signalsprache zu Kriegszwecken überhaupt nicht gekannt hätten. Allein die Verwendung musikalischer Signale muss als notwendige Voraussetzung einer wenn auch noch so ungekünstelten Strategie anerkannt werden, da eine Befehlsgebung mit der menschlichen Stimme oder mit sichtbaren Zeichen (Flaggen, Fanale) unter noch so günstigen Verhältnissen angesichts so gewaltiger Heeresmassen geradezu unmöglich gewesen wäre, mit welchen ein Nebukadnezar, ein Tiglath Pilesar II., Salmanassar IV., Sargon, ein Sanherib, Assarhaddon oder endlich ein Assurbanipal gegen seine Feinde zu Felde zog.

Der Gebrauch des hebräischen Signalhornes Schofar lässt sich bis in die Uranfänge des semitischen Nomadenlebens zurückführen; denn die bildliche Darstellung*) einer, auf einem Wanderzuge nach Ägypten begriffenen, semitischen Familie an einem Grabmale zu Beni Hassan (aus dem XVIII. Jahrh. vor Chr. stammend) giebt uns den unwiderlegbaren Beweis an die Hand, dass das Schofarhorn zum Erbteil aller semitischen Kulturvölker gehörte und demnach auch bei den Babyloniern und Assyrern im Dienste der Kriegskunst gestanden haben muss. Ein ferneres, wenn auch weniger beweiskräftiges Zeugnis für die Richtigkeit unserer Behauptung gewährt uns der jüdische Historiker und Archäolog Flavius Josephus**), wenn er im Einklange mit dem alttestamentlichen „Buche der Richter" (Kapitel III, Vers 27) überliefert, dass der israelitische Richter Ehud, welcher im Jahre 1425 vor Chr. den Moabiterkönig Eglon durch Meuchelmord beseitigt hatte, nach der Väter Brauch vermittelst des Schofarhornes die streitbaren Israeliten zu den Waffen rief, um das Volk nach einer achtzehnjährigen Knechtschaft mit Gewalt zu befreien.

Gleich den Hebräern pflegten auch die Babylonier und Assyrer ihren heimkehrenden, siegreichen Feldherrn oder König mit Musik und Freudentanz zu begrüfsen, wie ein von dem englischen Gelehrten und Altertumsforscher Layard in den Ruinen des Nordwestpalastes zu Kujuldschik ausgegrabenes Basrelief beweist. Dasselbe stellt einen Triumphzug babylonischer Volksvirtuosen dar, welche dem in

---

*) Ein mit einem Bogen und Köcher bewaffneter Semite trägt in seiner Rechten ein Schofarhorn.

**) Flavii Josephi „Antiquitates Judaeorum." lib. V, Kap. 4.

Susiana einziehenden assyrischen König Assurbanipal (Sardanapal, regierte von 668 bis 626 vor Chr.) entgegengehen.*)

Zuerst kommen fünf Männer: drei derselben haben kleine tragbare Harfen von der Form eines Dreiecks, die sie mit beiden Händen spielen, während sie zugleich nach dem Takte tanzen. Diese Instrumente werden zwischen dem linken Arm und der Seite gehalten und haben wahrscheinlich an einem Bande am Halse gehangen. Die Saiten, deren neun bis zehn an Zahl sind, befinden sich zwischen einem flachen Brette und einem aufrechtstehenden Querholze gespannt, durch das sie gehen, über dem Querholze ist eine Hand aus Metall oder Elfenbein, und am Ende der Saiten hängen Quasten herunter.**) Der vierte Musiker bläst auf einer Doppelflöte, wie man sie auf den altägyptischen Memnonien sieht, und wie sie auch bei den Hellenen und Römern in Gebrauch waren. Der fünfte führt eine Art Schlagcither, welche mit einem Stäbchen gespielt wurde. Man erblickt dieses Tonwerkzeug auch noch auf einem anderen, von W. S. W. Vaux nachgebildeten Basrelief,***) wo zwei Musiker mit einem Plektrum darauf spielen. Diese Instrumente ähneln dem heutigen Santur der Araber. Sie bestehen aus einem kleinen hohlen Kasten (Resonanzboden) mit darüber gespannten Saiten und werden mittelst eines Bandes, das um den Nacken geht, getragen. Während die rechte Hand mit dem Plektrum die Saiten anschlägt, werden sie, um den richtigen Ton zu treffen, mit den Fingern der linken Hand niedergedrückt.

Auf die fünf Männer folgen sechs musicierende Frauen, von denen vier die Harfe spielen, eine die Doppelflöte bläst und die sechste eine Handtrommel schlägt. Letztere ist dem Tabl oder der Tabala der orientalischen Tänzerinnen sehr ähnlich, und wir dürfen vielleicht dieses Tonwerkzeug als den Urahnen des hebräischen Toph (Adufe) bezeichnen. Die übrigen Teilnehmer dieses Triumphzuges begleiten die Musicierenden tanzend und mit taktmäfsigem Händeklatschen, wie es namentlich bei den alten Ägyptern und Hebräern üblich war.

Es dürfte hier der Ort sein, wo ein Hinweis angezeigt ist, dass die Behauptung des Prof. Dr. Emil Naumann†) mindestens als

---

*) A. H. Layard „Discoveries in the ruins of Niniveh aus Babylon". London, 1853. Chap. XX, page 454.

**) A. H. Layard „Niniveh und seine Überreste". Deutsch von N. N. W. Meissner, Leipzig 1854. Seite 177 und 397.

***) W. S. W. Vaux „Niniveh und Persepolis". Übersetzt von J. Th. Zenker, Leipzig 1852. Seite 203 und Figur 25.

†) „Illustrierte Musikgeschichte". Stuttgart 1885. Bd. I, Seite 53

verfrüht bezeichnet werden muss, wonach die vom alttestamentlichen Propheten Daniel (Kapitel III, Vers 5) erwähnten musikalischen Instrumente Sambyke (hebr. Sabcha) und Symphoneia (hebr. Sumbonjah) vom Hause aus babylonische seien. Nach der Untersuchung des Assyriologen Eberhard Schrader in seinem glossatorischen Werke: „Die Keilinschriften und das alte Testament" (Giefsen 1883, 2. Auflage) sind diese Namen in den Keilschrifttexten bisher überhaupt nicht zu finden gewesen.

Der gelehrte Kirchenvater Clemens Alexandrinus weist die Erfindung der Sambyke den sogenannten „Troglodyten" zu. Mithin hätten wir nach der historisch-geographischen Anschauung der Alten die Erfinder der Sambyke vielmehr an der Nordostküste von Afrika zu suchen, da wo am arabischen Meere von Berenice (an der Südgrenze Alt-Ägyptens) bis zum Vorgebirge Dire die kulturell hochentwickelten Äthiopier wohnten. Eine zweite Lesart endlich, nach welcher die Libyer dieses Instrument erfunden haben sollen, ist schon aus dem Grunde nicht haltbar, weil vom archäologischen Standpunkte aus die Libyer in Nordafrika mit den „Troglodytai" nicht identificiert werden können. Unstreitig — Näheres bei Dr. Karl von Jan „Die Griechischen Saiteninstrumente". Wissenschaftl. Beilage des Gymnasiums zu Saargemünd für das Schuljahr 1881/82. Leipzig 1882, Seite 19 — war die Sambyke oder Sambuca ein besaiteter Triangel (von sehr hohem Tone), wie er uns auf den architektonischen Denkmalen Thebens mehrfach begegnet, und aller Wahrscheinlichkeit nach gebührt die Priorität des Gebrauches dieses Tonwerkzeuges den alten Ägyptern. Weifs man doch gegenwärtig durch die gelehrten Forschungen des französichen Ägyptologen Maspéro**) mit unzweifelhafter Sicherheit, dass Äthiopien, statt im Anfange der Geschichte kolonisiert zu haben, selber von Ägypten aus unter der XII. Dynastie kolonisiert wurde und Jahrhunderte hindurch einen integrierenden Bestandteil des ägyptischen Gebietes gebildet hat. „Die Civilisation ist den Lauf des Nil hinaufgegangen, nicht an ihm hinabgestiegen." Dem Zeugnis der hieroglyphischen Urkunden gegenüber wäre demnach auch die Ansicht des Prof. E. Naumann veraltet***), nach welcher

*) „Stromata" ed. Fr. Sylburgius, Coloniae 1688. liber I, p. 307.

**) „Geschichte der Morgenländischen Völker im Alterthume." Übersetzt von Dr. Richard Pietschmann. Leipzig 1877. Seite 13 und 107. Vergleiche auch Tr. Lenormant „Die Anfänge der Kultur". Deutsche Ausgabe. Jena 1875. Band I, Seite 121.

***) „Illustrierte Musikgeschichte", Band I, Seite 50.

die kleine tragbare ägyptische (Kriegs-) Trommel aus den äthiopischen Hochlanden den Bewohnern des Nilthales überliefert worden sein soll, umsomehr als jene Meinung der eigenen Überlieferung der Äthiopier widerspricht.

Füglich verdient auch der Beachtung eine Mitteilung des Kirchenvaters Hieronymus*), welcher im IV. Jahrhundert nach Chr. lebte, dahingehend dass die Sambuca den hebräischen Stammesbrüdern der Babylonier durchaus unbekannt gewesen sei.

Fassen wir nun die Ergebnisse unserer Betrachtung zusammen, so dürfte zwar der Fachmann darin keineswegs die erwartete Befriedigung finden; es wird aber sicherlich daraus erhellen, dass man im Besonderen, mit demselben Rechte wie bei den Hebräern, von einer Tonkunst der Babylonier und Assyrer sprechen darf, und dass Spezialforschungen an der Hand der rastlos wirkenden Assyriologie noch einmal zu greifbaren Resultaten führen werden. Im Allgemeinen jedoch darf man gewiss behaupten, dass die Musik dieser Völker einen ernsten und gemessenen Charakter gehabt haben muss, wie er eben nur bei einer vorzugsweisen Verwendung von Harfen und harfenähnlichen Saiteninstrumenten möglich ist.

Mitteilungen.

* Zu dem Aufsatze: „Discantus, Fauxbourdon und Treble“ in No. 9 der M. f. M. 1889 hat Herr Bibliothekar Paul Richter von der K. öffentlichen Bibliothek in Dresden die Güte gehabt, mir näheres mitzuteilen über den von Ambros citierten, aber nicht näher bezeichneten Carpentier. Carpentier ist der Verfasser eines Glossarium novum ad scriptores medii aevi, in dessen Tom. 3 (Paris 1766 fol.) unter „Trebium“ bezüglich der Treble wie folgt gehandelt wird: Treble praeterea, pro Trompette, tuba, in Annal. regni S. Ludov. edit. reg. pag. 223. „Comme devotement il fit chanter la messe etc.“ Versio Bibliae ibidem in Glossar. A oure que vous orrez le son des Trebles, de frestel, etc. Ubi haec Davidis verba Cap. 3 V. 5 redduntur: In hora, qua audieritis sonitum tubae et fistulae etc. Da mir der hebräische Urtext nicht zugänglich ist, weiſs ich nicht zu sagen, welches der verschiedenen Blasinstrumente der Juden in der Vulgata mit tuba übersetzt ist. Für den gegebenen Fall scheint dies auch gleichgültig und nur wesentlich, dass der Verfasser der Annalen Ludwig's IX. Trompete stets mit treble giebt, woraus der Schluss zu ziehen, dass das Wort zur Zeit der Abfassung in Frankreich sehr gangbar gewesen ist. H. Eichborn.

* Pass für die Leiche Felix Mendelssohn-Bartholdy's vom 6. November 1847. Im K. S. Hauptstaatsarchive (III, 1 fol. 2 c. No. 35 S. 207) be-

---

*) „Opera studio J. Martianay“. Paris 1699 f. II. Appendix pag. 543. (Brief an Dardanus).

findet sich das Konzept des Passes für die Leiche des am 4. November 1847 abends zu Leipzig verstorbenen Felix Mendelssohn-Bartholdy. Ich teile dasselbe im folgenden mit. „Nachdem bei der K. Kreisdirektion zu Leipzig um ungehinderten Transport des Leichnams des am 4. d. Mts. allhier verstorbenen Herrn Kapellmeisters Dr. Felix Mendelssohn-Bartholdy nach Berlin nachgesucht worden ist, so ist hierzu andurch unter der Voraussetzung, dass nach bezirksärztlichem Gutachten ein medicinalpoliceiliches Bedenken nicht entgegensteht, Erlaubnifs ertheilt worden und haben die betreffenden Obrigkeiten und Geistlichen des Königreichs Sachsen, durch deren Parochieen die Leiche geführt wird, dieselbe gegen Vorzeigung dieses Passes ungehindert passiren zu lassen. — Urkundlich unter Vordruckung des Kanzleisiegels ausgefertigt. Leipzig, den 6. November 1847. (L. S.) K. S. Kreisdirektion.“

Als Kosten, inbegriffen 2 Thlr. Stempel, sind für den Pass 4 Thlr. in Ansatz gebracht worden. Als verpflichteter Leichenschauarzt ist ein Dr. Drescher genannt.

Dresden. Theodor Distel.

* Arien des 17 Jahrhunderts. Mir liegt mit Akten des K. S. Hauptstaatsarchiv (III, 100 fol. 4 No. 4 Bl. 270—281) ein Originaldruck des 17. Jhs. in 4⁰ nebst einer Widmung an den Kurfürsten Johann Georg II. und den Kurprinzen Johann Georg III. zu Sachsen, sowie einem Vorworte unter folgendem Titel vor:

„Zweytes Sieben | Neuer Musicalischer Arien, in welchen die sieben Planeten mit denen zugeeigneten Metallen durch die sieben natürlichen Claves und ernanten sieben Freyen Künste | in einer Discant- und Bafs-Stimme Tractiret | mit lustigen Texten formiret, auch nebenst einem Poëtischen Anhange nachdencklich beschlossen werden. Gesetzet und heraufs gegeben | durch *Michael Hoffmannen* von Freybergk anjetzo in Drefsden. Gedruckt | mit Seyfferts Schrifften“ (s. a. circa 1670).

In der Widwung erwähnt der Komponist seiner 1667 überreichten Berglieder, die ich aber bis jetzt noch nicht gefunden habe. Jede Arie trägt eine gereimte Überschrift und den Namen eines Planeten, der ebenfalls in den Anfangsbuchstaben jedes Verses enthalten ist. Ein „summarischer Anhang“, ebenfalls Kompositionen mit gereimten Überschriften, beschliefst das Werkchen. Eine Probe der Dichtung möge einen Begriff von der Poesie geben: „Sonderlich giebet das Wasser viel Fische, | Dass der Mensch solche kan haben zu Tische.“ |

Dresden. Theodor Distel.

* Hofmusik in Trier im XVI. Jahrhundert. Das Copialbuch Erzbischof Jacob's von Trier (aus dem Hause Eltz) im Coblenzer Archive enthält eine Urkunde „Coblentz am viertten tag des Monatz Novembris Anno 1573.“ Kurfürst Jacob nimmt den Peter Gülicher zum Diener und Spielmann an „so lang vnns vnnd jme geliebt vnnd eben kompt, also dass er vnns jeder zeitt vff vnsern beuelch mit den Instrumenten, daruff er erfaren vnnd geschickt, spielen“ und wohin er es verlange, folgen soll. Die Besoldung bestand auf Martini in 12 Fl. zu 24 Albus gerechnet, 6 Malter Korn und einem Sommerhofkleid. (Temporale saecuare I, No. 307). F. W. E. Roth.

* Georg Muffat: Apparatus musico-organisticus. Nach der Original-Ausgabe vom Jahre 1690 neu herausgegeben und mit einer Vorrede nebst Andeutungen über Pedalgebrauch und Registrirung versehen von S. de Lange. Leipzig, J. Rieter-Biedermann, 1888. Pr. 4 M. Eine sehr dankenswerte Veröffentlichung des aus 12 Toccaten, 1 Ciacona, 1 Passacaglia, 1 Nova Cyclopeias Harmonica und

1 Ad malleorum Ictus Allusio (75 Seiten) bestehenden Orgelwerkes. Das Vorwort ist ganz kurz gehalten und beschäftigt sich mehr mit der Registrierung der einzelnen Sätze. Muffat unterscheidet sich wesentlich von seinen norddeutschen Zeitgenossen. Er hat eine sehr melodische Erfindungsgabe, liebt eine weiche harmonische Klangfülle, ein geschmeidiges Ineinandergreifen der Stimmen und eine stets abwechselnde Behandlung des Rhythmus. Sein Passagenwerk ist flüssig, doch selten von Bedeutung. Eine volle weiche Harmonie ist bei ihm vorherrschend und stets wirkungsvoll. Fugensätze treten nur hin und wieder ein und erscheinen mehr als Mittelsätze. Ganz besonders ist er der Variationenform geneigt, die seiner Schreibweise auch am anpassendsten erscheint. Ganz reizend ist das kleine Sätzchen S. 72: Nova Cyclopeias harmonica, sowie das darauf folgende Ad malleorum Ictus Allusio mit seinen sieben Variationen. Ebenso ansprechend sind die Ciacona und die Passacaglia. Diese vier Piecen werden sich gewiss viel Freunde erwerben. Die Toccaten dagegen verlangen ein fleißiges Studium und ein liebevolles Eingehen. Orgel- wie Klavierspielern bietet die Ausgabe eine reiche Fülle wertvollen Stoffes, der nicht nur den Historiker interessiert, sondern auch den Praktiker erfreuen wird.

* Die Plainsong & Mediaeval Music society (Gesellschaft für Choralgesang und mittelalterliche Musik) versendet ihren ersten Jahresbericht Oktober 1888 bis 1889, der bei einer Einnahme von 842 M mit einem Überschuss von 138 M abschließt. Jedes Mitglied, 28 an der Zahl, bezahlt jährlich 20 M. Von den 28 Mitgliedern ist einer Präsident und 9 Vicepräsidenten, so dass nur 18 ordentliche Mitglieder bleiben. Der auf Seite 199, 1889 der M. f. M. angezeigte erste photolithographische Druck der Gesellschaft scheint auf Rechnung des neuen Jahrganges zu kommen, denn er wird im Berichte nicht erwähnt, die 704 M sind also nur auf Verwaltungsunkosten verausgabt. Dann wird es ihr wohl so ergehen wie der Purcell-Gesellschaft.

* Katalog No. 12 von Richard Bertling in Dresden-A., Johann-Georgen-Allee 3. Enthält 345 literarische und praktische Musikwerke alter und neuer Zeit, darunter historisch viel Wertvolles, wie Heinrich Albert's Arien, Lust-Wäldlein und Kürbs-Hütte, 9 Werke von Hammerschmidt u. a.

* Herr van der Straeten hat doch manchmal Einfälle, die stark ins Kraut schießen; so beginnt er im 1. Bande seiner *La musique aux Pays-Bas,* S. 169, den Artikel François Sale: Sala ist der Name eines großen Flusses in Deutschland (!), er ist aber auch der Name verschiedener Lokalitäten (!) und Familien, meistenteils ist er aber spanisch oder italienisch. („Sala est le nom d'une grand rivière d'Allemagne; c'est aussi le nom de diverses localités et de familles, la plupart espagnoles ou italiennes").

Anzeige der Druckwerke der Gesellschaft für Musikforschung.

1. **Monatshefte für Musikgeschichte.** Ältere Jahrgänge zum Teil noch auf Lager. Ein kompletes Exemplar teils gebunden, teils broch. Jahrg. 1—20. Preis 100 M.

Im Einzeldruck sind noch vorrätig: Verzeichnis neuer Ausgaben alter Musikwerke aus der frühesten Zeit bis zum Jahre 1800. Mit einem alphabetisch geordneten Inhaltsanzeiger der Komponisten und ihrer Werke. Pr. 3 M. (Nachträge

im 9. Jahrg. der Monatshefte.) Ein Nachschlagebuch für den Historiker wie Musikalienhändler.

Arnolt Schlick: 1. Spiegel der Orgelmacher. 1511. Pr. 1,50 M. 2. Tabulaturen uff die orgeln und lauten. 1512. Pr. 1,50 M.

Das deutsche Lied des 15. und 16. Jahrh. in Wort, Melodie und mehrstimmigen Tonsatz, 1 Bd. Die Quodlibet, Spiel-, Tanz-, und Trinklieder. Pr. 3 M. 2. Bd. Hdss. des Münchener und Berliner Liederbuchs. Pr. 5 M.

2 Verlagskataloge von Aless. Vincenti in Venedig. 1619 u. 1649. Pr. 2 M.

Staden's Singspiel Seelewig von 1644. Partitur. Pr. 2 M.

Kataloge der Bibliotheken: Joachimsthal. 3 M. — Universitäts-Bibl. in Göttingen. 2 M. — Augsburg. 5 M.

Bücherverzeichnis der Musik-Literatur aus den Jahren 1839—1846. Pr. 2 M.

2 Register zu den ersten 20 Jahrg. der Monatshefte. Pr. à 2 M.

2. **Publikation** älterer praktischer und theoretischer Musikwerke auf Subskription. Zum Ladenpreis beim Einzelverkauf:

Johann Ott's Liederbuch von 1544. Einleitung, Biographieen, Texte und Melodien in allen Lesearten. Pr. 5 M.

P. Anselm Schubiger: Musikalische Spicilegien über das liturgische Drama, Orgelbau und Orgelspiel, das aufserliturgische Lied und die Instrumental-Musik des Mittelalters. Mit zahlreichen Musikbeilagen. Pr. 6 M.

Josquin des Près: Eine Sammlung ausgewählter Kompositionen zu 4—6 Stimmen. Pr. 15 M.

Johann Walther: Wittenbergisch geistlich Gesangbuch von 1524 zu 3, 4 und 5 Stimmen. Pr. 6 M.

Virdung: Musica getutscht (gedeutscht). Basel 1511. Umdruck. Pr. 5 M.

Praetorius, Syntagma, Band II, 1618. Von den Instrumenten. Mit Abbildg. Neudruck. Pr. 10 M.

Die Oper von ihren ersten Anfängen bis zur Mitte des 18. Jahrh. 1. Teil: Caccini. Gagliano. Monteverdi. Pr. 20 M. — 2. Teil: Cavalli und Cesti. Pr. 20 M. — 3. Teil: Lully und Scarlatti. Pr. 20 M.

Hassler's Lustgarten von 1601, in kleiner Partitur. P. 10 M.

Glarean's Dodecachord, deutsch von P. Bohn. Vollständiger Abdruck mit allen Tonsätzen in Partitur. 36 M.

* Der Jahresbeitrag der Mitglieder beträgt für 1890: 6 M.

* Hierbei eine Beilage: Fortsetzung zum Katalog der Musik-Sammlung der Kgl. öffentl. Bibliothek zu Dresden. Bog. 9.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

Monatshefte

für

Musik-Geschichte

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XXII. Jahrgang. 1890.	Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf. — Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.	No. 2.

Ein Schreiben des Kammerkomponisten Naumann an den Kurfürsten zu Sachsen.

Mit folgendem undatierten Memorial wandte sich Johann Gottlieb Naumann im Mai 1769, also bald nach der Aufführung seiner zur Vermählung des Königs, mit fast 50000 Thlr. Kosten in Scene gesetzten Oper „La clemenza di Tito", an den Kurfürsten Friedrich August III. zu Sachsen. Er klagt darin, dass er von seinem jetzigen Gehalte (von 440 Thlr.) bei der gegenwärtigen Teuerung nicht bestehen könnne (Schürer bekam 500 und Fischietti 600 Thlr.) und die daher entstehenden Nahrungssorgen ihm die zu musikalischen Kompositionen erforderliche Freiheit des Geistes benähmen. Als Resolution ist zu dem Gesuche N.'s unterm 30. Mai 1769 bemerkt, dass dasselbe vor der Hand ausgesetzt bleibe. Das im K. S. Hauptstaatsarchive Locat 910, Vol. II., foll. 14, 15 (cf. fol. 17) aufbewahrte Memorial selbst lautet genau also:

„Altezza Serenissima
ed Elettorale ppp.

Prostrato umilmente a piedi di Vostra Altezza Serenissima Elettorale pp. mi prendo l'ardire di Supplicare di volere benignamente graziarmi con un qualche accrescimento di pensione, mentreché con quella che godo presentemente mi conviene a fare una vita assai ristretta e misera, perché qui tutto ciò che richiedesi per la vita umana è

sommamente caro e prezioso. Siccome adunque per un Compositore di Musica sopra tutto è necessario un animo tranquillo per poter studiare con quiete, e pensare di ben comporre, Come può averlo se non hà abbastanza da che vivere? Perciò spero nell' innata Clemenza e animo sublime di Vostra Altezza Serenissima Elettorale, che non sdegnerà questa mia divotissima supplica, anzi mi lusingho d'esser' esaudito di quanto umilmente qui chiedo. Non tralascierò fatica veruna per rendermene meritevole, e vieppiù degno per l'alto Servigio di Vostra Altezza Serenissima Elettorale, e con il più profordo ossequio, sacrò sine alle Ceneri di

Vostrà Altezza
Serenissima ed Elettorale
Um^{o}: Dev^{mo} Oss^{mo} e fedel^{mo}
Giovanni Amadeo Nauman.

[Adresse:] A Sua Altezza
Serenissima Elettorale
Federico Augusto
Elettore di Sassonia ppp.

[Unten:] U^{m} pro Memoria."

Dresden. Theodor Distel.

Ein kursächsischer Hofmusikus als Totschläger.
(1620.)

Fürstenau erwähnt in seinen „Beiträgen zur Geschichte der Kgl. sächs. musik. Kapelle" (Dresden 1849, p. 47, 58, 69) einen Altisten, späteren Tenoristen Sebastian Hirnschrötel (er selbst schreibt sich Hirnschretl). Bei meinen Forschungen nach leipziger Schöppensprüchen kam ich im K. S. Hauptstaatsarchive (Locat 10120, H 72) auf ein ihn betreffendes Kriminalaktenstück, dem ich folgendes entnehme. H. stammte aus Ingolstadt. Sein Grofsvater mütterlicherseits war Georg Steer, der oberste Zeug- und Baumeister, der die Festung Ingolstadt „guten Theils" gebaut hatte. 1612 oder 13 kam er in kursächsische Dienste. Am 3. April 1620 Abends in der neunten Stunde bekam er in Dresden auf der Strafse einen Handel, in welchem er den Büchsenmeister Zacharias Cretzer aus Wittenberg niederstach. Er kam ins Gefängnis, in welchem er sich über den darin herrschenden Gestank und das Ungeziefer „und andere Ungelegenheiten" be-

klagte. Ein in der Sache von der Juristenfakultät Leipzigs eingeholtes Gutachten hielt es für geboten, H. dem Scharfrichter vorzustellen und „zimblicher weiſse peinlich“ über verschiedene Einzelheiten zu befragen. Der Kurfürst Johann Georg I. rescribierte hierauf an den Schösser zu Dresden (8. Mai 1521) also:

„Ob nun wohl, rechtlicher verordnung nach, wir nicht allein befugt, angedeut notell exequirn, auch der straff halber, ein anders erholen und endlichen daſselbe seinem inhalt nach volstrecken zu laſsen, so hat uns doch ermelter H... untertheniget und flehentlich angelangt und gebeten, ine mit der execution zu verschonen, auch gnade einzuwenden, und sind darneben von i. fürstl. Durchl. erzherzog Carln zu Osterreich, so wohl unser gnedigen vielgeliebten frau mutter und gevatter, desgleichen unser herzlieben gemahlin vor ine, H...., unterschiedliche intercessiones und vorbit geschehen und haben wir in erwegung und ansehung derselben, den angestelten peinlichen proceſs ufgehoben und ine, H...., dergestalt begnadet, das wegen solches begangenen groſsen excessus er zwar an leib und leben nicht gestraft werden, jedoch die zeit seines lebens keinem andern herrn als uns und unserm churfürstlichen hauſs Sachſsen dinstgewertig sein und bleiben und daſs er sich gnugsam reversiren solle ....“

Dieser Befehl zeigt, wie sehr H. von dem Kurfürsten geschätzt wurde und wie er es ihm dankte, dass H. früher bessere Stellen ausgeschlagen hatte.

Der Revers H.'s (vom 19. Mai 1621) liegt — in eigenhändiger Niederschrift und mit dem Siegel H.'s versehen — bei den Akten. Unterm 23. Mai 1621 reskribierte der Kurfürst nochmals an den Schösser zu Dresden, H. solle auferlegt werden, „das er hinfüro, wie zuvor, bey unser tafel, so oft er begert wird, und wie gebräuchlich ufwarte ...., jedoch, dass er, ohne unsern ausdrücklichen bevehl, bey der music im chor nicht ufwarte.“ Auch die Kosten des Verfahrens erlieſs der Kurfürst H. noch unterm 1. Juli 1621.

Dresden. **Theodor Distel.**

Aus dem Archive des Benedictinerstiftes St. Paul im Lavantthal in Kärnten.

(Mitgeteilt von **Oswald Koller**.)

Das Benedictinerstift St. Paul im Lavantthal ist eines der ältesten und berühmtesten Klöster Kärntens. Es ist im Jahre 1091 von dem Grafen Engelbert I. von Sponheim gegründet, durch eine Mönchskolonie aus dem schwäbischen Kloster Hirschau bezogen und wurde im Jahre 1782 durch Kaiser Josef II. aufgehoben. Die Bibliothek und die Handschriftensammlung wurden an die k. k. Studienbibliothek in Klagenfurt, das Archiv teils an das k. k. Staatsarchiv in Wien, teils an das k. k. Gubernialarchiv in Graz abgegeben.

Als jedoch im Jahre 1805 die Habsburger die vorderösterreichischen Besitzungen verloren und gleichzeitig das fürstliche Reichsstift *St. Blasien* im Schwarzwalde aufgehoben wurde, berief Kaiser Franz I. den Fürstabt *Bernhard Rottler* mit einer Anzahl Konventualen nach Österreich und übergab ihnen 1809 das Stift St. Paul, allerdings mit bedeutend geringerem Grundbesitze, als es vor seiner Säkularisation besessen. Nach und nach wurden auch der von St. Blasien gerettete Rest der Bibliothek, der mehrere Jahre in der Schweiz verborgen gewesen war, ein Teil des Archivs, die Münzen- und Kupferstichsammlung, Paramente und Geräte von St. Blasien herübergebracht und bilden im Vereine mit der Bibliothek und Handschriftensammlung des ehemaligen Klosters *Spital am Pyhrn*, welches ursprünglich den Blasianer Mönchen als Wohnsitz zugedacht gewesen war, und einem Teile des alten Archivs von St. Paul die gegenwärtigen Schätze des Stiftes. (Vgl. Beda Schroll, das Benedictinerstift St. Paul und Friedpert Neugast, Historia monasterii ord. S. Benedicti ad S. Paulum in valle inferioris Carinthiae Lavantina, Klagenfurt 1848).

Durch die freundliche Zuvorkommenheit des hochwürdigsten Herrn Stiftsprälaten P. *Augustin Duda,* der zugleich die Bibliothek verwaltet, war es mir in den Ferien 1889 gestattet, von den literarischen Schätzen des Stiftes Kenntnis zu nehmen. Dem genannten Herrn Abte, sowie dem hochwürdigen Herrn P. *Anselm Achatz,* Hofmeister und Archivar, dessen unermüdliche und unverdrossene Liebenswürdigkeit mir die Benützung des Archivs wesentlich erleichtert hat, statte ich auch an dieser Stelle meinen verbindlichsten und aufrichtigsten Dank ab.

Die Bibliothek — etwa 30000 Bände stark — enthält mancherlei bibliographische Seltenheiten ersten Ranges, u. a. eine der ersten

Gutenbergbibeln. An musikalischen Werken jedoch ist sie arm. Ich fand dort nur: die Partitur von Gluck's Paride ed Elena (2 Bände, 1769 und 1770); Lieder der Deutschen mit Melodien, Berlin, Winter 1767—1768, vier Bände; Novi thesauri musici liber primus (secundus etc.) Petri Joanelli Bergomensis de Gandino, Venetiis apud A. Gardanum 1568, sechs Stimmbücher in 4⁰; Diphonorum amoenissinorum inferior vox, Norimbergae ex officina Joannis Montani ac Ulrici Neuberi, 1549 [nur Inferior vox vorhanden. Siehe beide Werke in Eitner's Bibliogr. 1549a und 1568b.].

Reicher an musikalischen Werken ist das etwa 1200 Nummern zählende Archiv, dessen älteste Handschriften bis ins IX. Jahrhundert zurückgehen. Hier sind vier Codices näher zu beschreiben.

A. Ein Papiercodex, folio, aus der zweiten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts, ohne Signatur, 513 Blätter. Der Codex enthält Abschriften von allerlei Traktaten, die in den Gerbert'schen Scriptores abgedruckt sind. Hin und wieder sind sie von eigenhändigen Anmerkungen Gerbert's begleitet.

fol. 1. Observationes praeviae ad Bernaldi seu Bernoldi monachi Sancti Blasii presbyteri et Theologi Constantiensis atque Poenitentiarii apostolici epistolas aliaque opuscula.

fol. 48. Apologeticae rationes contra Schismaticorum objectiones.

fol. 81. Incipit Ymago mundi (ein Werk Bernold's).

fol. 134. Oddonis de S. Blasio chronica ex msc. bibl. Caes. Vindob. coll. cum ms. S. Blas.

fol. 145. *Hucbaldi* musica enchiriadis. Abgedruckt bei Gerbert, Scriptores I, 152—173.

Dabei auf losen Blättern: Observationes ex cod. Tegerns. et ex cod. Salemitano.

fol. 160. Zu eben demselben: Lesarten aus dem Cod. Einsidl. (Vgl. Gerbert I, 103.)

fol. 162. Commemoratio brevis de tonis et psalmis modulandis. Abgedruckt bei Gerbert I, 213—229.

fol. 172. Ein Traktat über Monochordteilungen. Inc.: Super unum concavum lignum in una linea .... Expl.: Discurrendo requiescit verum cantilenae corpus.

fol. 176. Ein irrtümlich hierher gebundenes Blatt, welches den Schluss des fol. 336 ff. enthaltenen Inchiriadon bildet und eigentlich nach fol. 349 gehört.

fol. 178. *Remigius* Altisiodorensis. Abgedruckt bei Gerbert I, 63—94.

fol. 195. Ein Bruchstück aus Aurelianus Reomensis: Post caput xx haec leguntur. Explicitus liber de disciplina musicae artis (Gerbert I, 61) bis zum Schluss.

fol. 199. *Imberti de Francia* regulae de mensurabili musica. Abschrift des im Codex B. fol. 51 enthaltenen Traktates.

fol. 200. *Aurelianus* Reomensis. Abgedruckt bei Gerbert I, S. 27—63. Die Abschrift trägt den Vermerk: Cod. Palatin. 1346 und wurde in Florenz collationiert, wie es eine Anmerkung Gerbert's auf fol. 245 besagt. Mit Auslassung der testimonia amanuensium stimmt er mit dem Druck überein bis S. 61, 1. Sp., 2. Abs.; nur hat er statt Explicit liber a) „explicit liber de disciplina musicae artis" und bricht unvollendet ab mit „quo autem liquido cunctis" (Gerbert 62, Z. 18 v. u.).

fol. 231. De armonica constitutione auctore Reginone Wessbireno cum notis. J. Jo. Baptistae Martini ordinis Minorum S. Francisci conventus. Abgedruckt bei Gerbert I, 230—247.

fol. 245. *Aurelianus* Reomensis wie oben fol. 200. Enthält eine Randbemerkung Gerbert's „Muſs auſs dem andern Msc. ediert werden, so in Italien ist geschickht worden zur Collationierung. Ist jetz in Florentz". (Dieses andere Ms. ist *Aurelianus* fol. 200.) Die Abschrift stimmt mit Gerbert bis zur Variante „Explicit liber de disciplina musicae" (I, 61). Dann wieder bis auf S. 62, Z. 9 v. u. „et isti memoria recceleret". Darauf folgen die beiden Testimonia (Gerbert's monitum S. 27). Daran schlieſst sich: Post caput xx haec leguntur mit der Randglosse Gerbert's (Haec apud Martenium adduntur). Explicitus liber d. d. m. a. .... wie Gerbert I, S. 61 ff bis zum Schlusse „fiat, fiat, fiat, amen".

fol. 266. *Hugbaldus* Elnonensis, De armonica consideratione. Abschrift des Cod. S. Emmeram. Abgedruckt bei Gerbert I, 125—147. Die Abschrift reicht jedoch nur bis S. 147: Tonum octavum require ut supra.

fol. 302. Incipit liber *Ubaldi* peritissimi musici de Armonica institutione. E cod. Argentor. coll. cum Ms. bibl. Cesaenae apud minores Conventuales. Abgedruckt bei Gerbert I, 104 — 125. Über die beiden Hds. vgl. I, 103.

fol. 336. Incipit inchiriadon *Uchubaldi* Francigenae. Ex Ms. 7202 bibl. regiae. Über diesen Pariser Codex sagt Gerbert I, 103, dass er von Interpolationen wimmle und S. 165 in der Anmerkung, dass er von dem von ihm gegebenen Texte des

Einsidl. bedeutend abweiche. Wieweit die hier gegebene Abschrift mit den De cantu et musica II, 1, gegebenen Proben übereinstimmt, hatte ich keine Gelegenheit mich zu überzeugen. Die Abschrift ist unvollständig; der Schluss ist als fol. 176 und 177 an unrichtiger Stelle eingebunden.

fol. 350. *Τεχνὴ πρακτικὴ* seu ars psallendi et cantandi Graecorum. Abgedruckt bei Gerbert III, 397—398.

fol. 354. *Joannis Keckii* introductorium musicae, abgedruckt bei Gerbert III, 319—329.

fol. 362b. Eine Intervallentafel (Tabula ad capitulum tertium).

fol. 364. Bruchstück aus dem Tonarius des *Oddo*. Incip.: De octo Tonora ad ordinem bis zum Schluss. Abgedruckt bei Gerbert I, 249—250.

fol. 366. *Berno,* De varia psalmorum atque cantuum modulatione. Ex ms. Salemitano Saec. XI. vel XII. Abgedruckt bei Gerbert II, 91—94.

fol. 388. Ein Bruchstück, mit besonderer Paginierung von S. 7 anfangend. Incip.: Inceperis non minus quam c acutum id est trite diezeugmenon. Es ist ein Bruchstück aus *Bernos* Prologus zum Tonarius (Gerbert II, 62—79) und reicht von S. 70, 2. Sp., Z. 12 bis zu Ende.

fol. 395b. „Nun folgen in unserm Codice noch $7^1/_2$ Blatt; an dem Ende stehet erst Explicit lib. *Berno'*. Woraus ich urteile, dass diese Blätter auch noch zur Musica *Bernonis* gehören. Ferner ist hier eine Figur mit dem Zirkel abgemessen, in welcher alle Töne notiert sind. Darauf kommen 3 Zeilen mit Noten, sodann fängt die Behandlung an Authenticus protus cum plage suo finem habet in lychanosypaton. Darauf kommen unter verschiedenen Rubriquen die Antiphonen. Der Beschluss heißt „Hec in nostra etc." Diese Bemerkung dürfte von einem Konventualen eines anderen Klosters herrühren, denn es heißt zum Schluss: „Si haec non sunt in cod. San-Blasiano, describam ex nostro manu mea, quam primum iusserit Reverendissimus abbas".

Die Bemerkung bezieht sich auf den Tonarius des Berno von Reichenau (Gerbert II, 79—91). Welcher Codex gemeint ist, ist nicht ersichtlich, wahrscheinlich dürfte es der Admonter sein (II, 61, 79).

Das folgende Stück

fol. 396. Initio manuscriptoris. Deus propitius esto Udalrico scriptori.

Autenticus protus constat ex prima specie diapente. E Cod. Palat. Nr. 1344 coaev. sec. XI. ist der vollständige Tonarius *Berno*'s und ist nach dieser Abschrift bei Gerbert II, 79—91 abgedruckt.

fol. 403. Ein mit S. 23 beginnendes Bruchstück De mensura monochordi. Si regularis monochordi divisionem etc. Es ist die bei Gerbert I, 345 abgedruckte Monochordteilung aus einem Blasianischen Codex des XII. Jh. und reicht bis zum Schlusse „duo haec genera metire", S. 347.

fol. 404. De consona tonorum diversitate. Ex ms. Sangall. coaevo. Abgedruckt bei Gerbert II, 114—117.

fol. 409. Musica *Bernonis* (Prologus in tonarium). Abgedruckt bei Gerbert II, 62—79.

fol. 418. Orditur prooemium subsequentium tonorum. Omnis regularis monocordii. Sequuntur regulae cuiusdam sapientis: Prout gratia divina inspiraverit aperire conamus etc. Ein Bruchstück aus *Berno*'s Prologus in tonarium und reicht von II, 67, Cap. 5 bis S. 72 vel sui subiugalis. Die Quelle der Abschrift ist nicht angegeben. Da jedoch nach der S. 72 gegebenen Anmerkung der Cod. Ottoburan. nur bis hierher reicht, so dürfte die Abschrift daher entnommen sein.

Das folgende Stück

fol. 420, ist identisch mit dem vorhergehenden, jedoch vollständig. An der Spitze steht die Bemerkung: E cod. Admont., dabei eine eigenhändige Anmerkung Gerbert's: „Haec habentur in *Bernonis* prologo tonarii jamque sunt collata usque ad tonarium, qui an sit edendus deliberandum."

fol. 429. Initio manuscriptoris. E Cod. Palat. 1344 coaev. Saec. XI. identisch mit fol. 396 ff.

fol. 434. Monochordteilung ohne nähere Erklärung.

fol. 436. Inc.: Quod altius sonant ideoque III dicimus graves VII vero vocamus acutas. Darauf folgt eine Monochordteilung.

fol. 437. *Bernelini* cita et vera divisio monochordi. Ex Vaticano cod. reg. Suec. 480, nunc 1661, p. 34. Abgedr. bei Gerbert I, 312—330.

fol. 456. Regulae Domini *Oddonis* de Rhythmimachia. Abgedruckt bei Gerbert I, 285—296.

fol. 465. Regulae Domini *Oddonis* super Abacum. Abgedruckt bei Gerbert I, 297—302.

fol. 471. Skizzenhafte Anmerkungen Gerbert's über einige mittelalterliche Musiker.

fol. 473. Incipit musica *Oddonis*. Abgedruckt bei Gerbert I, 252—264.

fol. 483. Fortsetzung der musica *Oddonis*. Inc.: Musica artis disciplina summo studio appetenda est. Abgedruckt bei Gerbert I, 265—284. Hierbei findet sich die eigenhändige Bemerkung Gerbert's: „Haec in codice Sanblasiano continenter posita sunt post opusculum seu dialogum Oddonis de musica post haec, quae in aliis Mss. desiderantur, verba: D. Age ergo observo et de modis quae secuntur edicito.“

Musicae artis disciplina. Ad oram legitur: „Hic desinit dialogus“.

Es ist dies die ursprüngliche Fassung des von Gerbert I, 265 gegebenen Monitum.

fol. 493. Musica *Oddonis*, wie fol. 473 mit Collationen aus den Codd. S. Emmeram. et Viennen.

Der Text bricht jedoch mit „quantum coelum terra miramur excelsius“, Gerbert I, 265, 1. Sp., Z. 16 v. u. ab.

fol. 504. Incipit liber qui et dialogus dicitur a Domno *Oddone* compositus succinctim decenter atque honeste ad utilitatem legentium collectus. Incipit prologus.

Abgedruckt bei Gerbert I, 251—252.

fol. 506. Skizzenhafte Anmerkungen über englische Musiker des XVI. Jhs.

fol. 510. „In monasterii Casinensis Bibliotheca codex quidam servatur scriptus circa saec. XI. literis longobardicis rapsodia ex variis scriptoribus de re musica et per capita digesta et haud raro interpolatae. Caput vero 95 ut omnia alia eo in codice inscribitur: Item Tonora per ordinem cum suis differentiis quos habemus honorifice emendatos et patefactos a domno Oddone religioso abbate, qui fuit peritus in musica.“

„Est autem tonarius cum notis fere perpetuis musicis antiquis longobardicis, quas cum typis exprimere non possumus“.

Diese eigenhändige Bemerkung Gerbert's findet sich wieder Scriptores I, 247.

fol. 512. Prooemium tonarii domni *Oddonis* abbatis. Abgedruckt bei Gerbert I, 248.

fol. 513. Explicit totus liber.

Überblickt man den Inhalt des Codex, so unterliegt es keinem Zweifel, dass hier Sammlungen vorliegen, welche Gerbert zum Zwecke der Ausgabe seiner Scriptores angelegt hat.

Bei Betrachtung des ersten Bandes der Scriptores sind vor allem jene Stücke auszuscheiden, welche Gerbert Druckwerken entnommen hat; es sind dies die Nummern 2, 3, 4, 5, 10. Von den übrigen Stücken fehlen im St. Pauler Codex

Nr. 1, Geronticon *Pambonis,* Nr. 6, *Isidorus* Hispalensis, Nr. 7, *Alcuin*, alle drei nach Wiener Hds. und Nr. 14, *Adelboldus* nach einer Tegernseer Hds.

Alle übrigen Stücke des ersten Bandes finden sich im St. Pauler Codex wieder.

Bei Nr. 8, *Aurelianus* Reomensis führt Gerbert einen Codex der Laurentiana in Florenz als Quelle an und benützt für den Prolog auch einen Abdruck aus Martenius' Collectio amplissima I, 121, nach einer Hds. von St. Elnon. Der St. Pauler Codex hat den Traktat an drei Stellen, fol. 195 (unvollständig), fol. 200 und fol. 245, von diesen ist die zweite Abschrift die eines Palatinus, die dritte ist der Laurent. Die erste dürfte nach Gerbert I, 61, Anm. zu schliefsen eine Abschrift aus Martenius sein.

Bei Nr. 9, *Remigius* von Auxerre, der sich in unserm Cod. fol. 178 findet, ist die Quelle der Abschrift nicht angegeben.

Für Nr. 11, *Hucbald*, ist fast der vollständige kritische Apparat Gerbert's vorhanden. „De harmonica institutione" giebt Gerbert nach einem Argentor. und einem Cesen. heraus; diese Abschrift findet sich im St. Paul. fol. 302. „Alia musica", von Gerbert nach einem Argentor. und Emmeram. herausgegeben, steht nach dem Emmeram. fol. 266. Für die „Musica enchiriadis" hat Gerbert mehrere Codices benützt; er zählt einen Einsidl., Tegerns., Salem., S. Blasian., Cesen., Argentor. auf und überdies kennt er noch zwei von Interpolationen strotzende Codd. zu Paris und Florenz. Im St. Paul. finden sich wieder die Collationen des Einsidl. fol. 160, des Tegerns. und Salem. fol. 145, des Paris. 7202 fol. 336. Die Commemoratio brevis, die sich nach Gerbert in einigen Codd. vorfindet, steht hier fol. 162.

Von den beiden für Nr. 12, *Regino* von Prüm, I, 230, genannten Abschriften ist die hier fol. 231 vorliegende die *Martini*'s.

Nr. 13. *Oddo.* Die Vorbemerkung S. 247 über den Cod. Casin. findet sich wieder Cod. St. Paul, 510. Das Prooemium aus diesem Cod. steht in Abschrift fol. 512 und bruchstückweise auch fol. 364. Von dem Prologus und dem Tonarius, für die Gerbert Codd.

Paris., Blasian., Emmeram., Admont., Vienn. benützt hat, sind fol. 473 die Collationen des Admont. und Emmeram., fol. 493 des Emmeram. und Vienn. vorhanden. Die Anmerkung Gerbert's I, 265 findet sich im St. Paul. fol. 485, die Rhythmimachia fol. 456, die Regulae super Abacum fol. 465, die beiden letzteren jedoch ohne Angabe der Quelle.

Nr. 14. *Bernelinus* findet sich mit genau übereinstimmender Angabe der Quelle wie I, 313 im St. Paul. fol. 437.

Endlich findet sich von den anonymen Traktaten auch die Mensura monochordi I, 345 im St. Paul. fol. 403.

Von den Stücken des zweiten Bandes enthält der St. Paul. nur die Werke *Berno*'s von Reichenau; den Prolog in vier Abschriften fol. 409, 388, 418, 420, davon die drei letzten unvollständig; den Tonarius nach dem II, 62 angeführten Palat. in zwei Abschriften fol. 396 und 429. Darauf bezieht sich auch die Bemerkung 395. De varia psalmorum et cantuum modulatione steht nach der Abschrift des Salemit. fol. 366, die Epistola de consona tonorum diversitate, genau wie II, 62 angegeben, nach dem St. Gall. fol. 404.

Von den Stücken des dritten Bandes finden sich im St. Paul. nur *Keck*'s Introductorium auf fol. 354 und die *Τεχνή πρακτική* auf fol. 397.

Unbestimmt bleiben von allen Stücken des St. Pauler Codex nur die Monochordteilung fol. 362 und die beiden Stücke fol. 172 und 436.

Es fehlt also zur Vollständigkeit noch manches wesentliche; doch ist hier ein großer Teil von Gerbert's Sammlungen erhalten. Im Archive von St. Paul giebt es, wie mich der Herr Archivar versichert, nichts mehr aus Gerbert's Nachlass; was fehlt, dürfte also bei der Übersiedlung verloren gegangen sein. Aus dem Umstande, dass die Sammlung keine planmäßige Anordnung zeigt, ja dass fol. 176 und 177 an einer ganz unrichtigen Stelle beigebunden sind, ist zu schließen, dass die Sammlung nicht von Gerbert selbst herrührt, sondern dass wahrscheinlich nach seinem Tode alles, was sich noch in seinem Nachlass vorfand, von unkundiger Hand in ungeordneter Weise in einen Sammelband zusammengebunden wurde.

(Schluss folgt.)

Anzeigen musikhistorischer Werke.

1. Geschichte des Musik- und Konzertwesens in Hamburg vom 14. Jahrh. bis auf die Gegenwart. Von Josef Sittard. Altona und Leipzig. Verlag von A. C. Reher. 1890. 8⁰. XII u. 392 S. Pr. 6 M.

Mit erfreulicher Geschäftigkeit mehren sich die historischen Quellenwerke über Länder und Städte mit ihrem einstigen Musiktreiben, ihren Instituten und Pflegestätten. Durch des obigen Verfassers bewährte Hand ist das Leben und Treiben der alten Hansestadt Hamburg in sozialer und künstlerischer Hinsicht in ein lebensvolles Bild zusammengefasst. Die Arbeit war um so mühevoller, da auch hier, wie an so vielen anderen Orten Feuersbrünste Akten, Dokumente und Rechnungen vernichtet haben. Die Quellen mussten daher aus alten Druckwerken jeglicher Art zusammengelesen werden und wir glauben es Herrn Sittard sehr gern, dass sich die Zahl der durchgesehenen Werke gut auf 1000 beläuft, wie er auf Seite X des Vorwortes erwähnt. Doch nicht genug das Quellenmaterial auf so zeitraubende Weise erst herbeizuschaffen, begann dann erst die weit schwierigere Aufgabe, die sich oft widersprechenden Nachrichten auf ihr richtiges Maſs zurückzuführen, eine Arbeit, die bei reichlichem Vorrat an Dokumenten entweder ganz erspart wird oder leichter zu erledigen ist. Wir bewundern Herrn Sittard's Talent mit so schwankendem Material ein Werk geschaffen zu haben, welches trotzdem den Stempel der gröſsten Glaubwürdigkeit an der Stirn trägt und durch sein geschicktes Darstellungstalent auch noch ein lesenswertes interessantes Buch geworden ist, das in keiner Weise die trockene Quellenarbeit verrät. Von 1350 ab bis in die neueste Zeit entrollt der Herr Verfasser ein Bild der musikalischen Thätigkeit Hamburgs. Zuerst sind es die Spielleute, die teils in dienstlichem Verhältnisse, teils aber als herumziehende Musiker das musikalische Bedürfnis der Stadt befriedigen. Dann folgen die Stadttrompeter, darauf die späteren *Ratsmusikanten*, die *Roll-* und *Grün-Musikanten*, auch *Grün-Fiedler* genannt, die einen durften nur in der Stadt, die andern nur in der Umgegend bei Lustbarkeiten, Tanz und Hochzeiten mit ihrer Fertigkeit dienen. Im 16. und 17. Jahrhundert begegnen uns unter den Rats- und Stadtmusikanten wohlbekannte Namen und tüchtige Komponisten, wie die Praetorius, Scheidemann, Selle, Schop u. a. Die Ratsmusikanten hatten auch bei der Kirchenmusik aufzuwarten und als Direktoren und Kantoren an Kirche und Schule wählte man daher tüchtige, oft berühmte Männer, wie im 18. Jahrhundert Telemann und Emanuel Bach. Christian Fr. Gottl. Schwencke, 1822 gestorben, war der letzte städtische Musikdirektor. Der geringe Sinn für Kirchenmusik und die Knauserigkeit der Ratsherrn vereinten sich, um das einst blühende Institut zu vernichten. Es vollzog sich hier derselbe Prozess wie er uns in Residenzstädten der Fürsten entgegentritt. Die Pflege der Kunst, die einst durch den einzelnen begründet und erhalten wurde, ging in die Hände der Bürger über, wurde Allgemeingut und entwickelte sich jetzt erst in ganzer Breite und Fülle zum Besten der Kunst. Gesang- und Orchester-Vereine entstanden und aus

kleinen Anfängen gelangten sie zu einer kaum geahnten Höhe. In einem Zeitraume von kaum 50 Jahren hatten sich völlig neue Einrichtungen entwickelt, die zur einstigen Kunstausübung standen, wie das Kind zum Manne. Man erinnere sich nur, dass man es einst kaum für nötig hielt eine einzige Probe abzuhalten und die Komponisten die Auflagestimmen fast noch nass zur Aufführung brachten. Das Musikwesen erfuhr nach und nach eine so gänzliche Umwälzung, wurde mit einer vorher nie gekannten Sorgsamkeit gepflegt, dass schon dadurch die Ansprüche an eine Musikaufführung ganz andere wurden. Herr Sittard führt diese Entwickelung und Umwälzung an der Hand der vorhandenen Thatsachen mit gewandter Feder uns vor Augen und sowohl der Historiker als Dilettant hat seine Freude das geschichtliche Bild sich entrollen zu sehen.

---

2. Emil Bohn: Die musikalischen Handschriften des XVI. und XVII. Jahrhunderts in der Stadtbibliothek zu Breslau. Ein Beitrag zur Geschichte der Musik im 16. und 17. Jahrh. von .... Breslau, Jul. Hainauer. 1890. hoch 4°. XVI u. 423 S. Pr. 15 M.

(Die Mitglieder der Gesellschaft für Musikforschung erhalten das Werk bei Einsendung von 11 M vom Verfasser: Breslau, Kirchstr. 27, III.) Ein monumentales Werk, welches der Musikgeschichte von unnennbarem Nutzen sein wird. 194 Seiten nehmen nur die Beschreibung der Mss. in Anspruch, alles Übrige ist den quellenmäſsigen Nachweisen gewidmet. Der Herr Verfasser hat sich seine Arbeit nicht leicht gemacht. Er hat sich nicht begnügt die Mss. nur zu beschreiben, sondern der Musikgeschichte nach allen Seiten hin zu erschlieſsen: die Autoren anonymer Gesänge festzustellen, das Vorkommen der Tonsätze in Druckwerken nachzuweisen und eine Gesamtübersicht aller Textanfänge zu geben. In der That eine staunenswerte Arbeit. So hat er z. B. über Puschmann's Meisterlieder sechs Register angefertigt, die über jegliche Frage Auskunft erteilen. Es fehlen nur noch die thematischen Anfänge und wir besäſsen ein Werk ohnegleichen. Dem letzteren stellten sich die enormen Unkosten entgegen und die Gleichgültigkeit unserer Musiker gegen alles was Wissenschaft heiſst. Mit Ausdauer und verzweiflungsvollem Mut schicken sie ein Werk nach dem andern in die Welt und opfern Zeit und Geld, ohne auch nur den geringsten Lohn oder Dank zu erreichen, aber die wissenschaftlichen Bestrebungen in ihrer Kunst betrachten sie mit einer Geringschätzung und Missachtung, die mit ihren eigenen Bestrebungen in einem fast unerklärlichen Verhältnisse stehen. Vorliegendes Werk wurde daher auch nur möglich durch den Druck bekannt zu machen, indem abermals der wahrhafte Beschützer der Musikwissenschaft, Herr Dr. Hermann Eichborn, die hohen Unkosten deckte, welche der Druck beanspruchte. Auch dem Drucker des Werkes, Herrn Hermann Dittrich in Reichenbach in Schlesien, müssen wir das Zeugnis ausstellen, dass er der Wissenschaft ein schönes Denkmal ohne Eigennutz gestiftet hat.

Mitteilungen.

* Wie sich einst Nord- und Süddeutschland in Hinsicht des musikalischen Geschmacks feindselig gegenüberstanden lässt sich heute nur noch aus einzelnen Äufserungen ermessen: Die Süddeutschen, besonders die Wiener, bezeichneten im 18. Jahrhundert jede norddeutsche musikalische Leistung, mochte es eine Komposition, eine Sängerin oder einen Virtuosen betreffen, mit der abweisenden Bezeichnung lutherisch. Nicolai erzählt (Reise IV, 556) er habe in Wien manche sonst eifrige und geschickte Liebhaber der Musik von Phil. Em. Bach nicht allein mit Gleichgültigkeit, sondern sogar mit innerem Widerwillen sprechen hören, während ihnen Kozeluch und Steffan für das Klavier alles waren. Adamberger (1789 Tenorist an der Hofkapelle in Wien) wurde einst um ein Urteil über eine berühmte Sängerin aus Norddeutschland gefragt und erklärte, sie sänge lutherisch, was er auf näheres Befragen dahin erläuterte: „Lutherisch singen nenne ich, wenn man eine schöne Stimme bei einem Sänger hört, wie sie derselbe von der Natur erhalten hat, wenn man ferner eine gute musikalische Bildung wahrnimmt, wie sie in Norddeutschland recht häufig gefunden wird, wenn aber gar keine italienische Schule des Gesanges sichtbar ist, durch die man ganz allein erst zum wahren Sänger gebildet wird. (Allg. Wiener Musikztg. 1821, 56.) Die in Norddeutschland so beliebten Opern von Hiller, Benda u. a. wurden in Wien nicht der Mühe wert gehalten auch nur anzusehen und waren daher kaum dem Namen nach bekannt. In Norddeutschland dagegen, besonders in Berlin, pflegte man mit Vorliebe die älteren klassischen Meister, wie Seb. Bach, Händel und die Kompositionen der Schüler des ersteren und sah mit Geringschätzung auf die Erzeugnisse der Wiener Meister herab. Als Salomon und Schulz sich angelegen sein liefsen Haydn und Gluck bekannt zu machen, stiefsen sie gerade bei den tonangebenden Musikern damaliger Zeit auf heftige Opposition. Reichardt war schlau genug seine Zuneigung zu den süddeutschen Komponisten, denen er im Herzen huldigte, so lange nicht merken zu lassen als er in preufsischen Diensten stand und rückte erst mit seiner Meinung heraus, als er unabhängig war. Bekannt ist es ja wie die Prinzessin Amalie von Preufsen und Forkel über Gluck urteilten.

* Prosnitz, Adolf (Prof. am Wiener Conservatorium). Compendium der Musikgeschichte bis zum Ende des 16. Jahrhunderts. Für Schulen und Conservatorien von .... Wien, Wetzler (Engelmann). 1889. 8⁰. VI u. 169 S. mit 2 Tafeln. Ein vortrefflicheres Schulbuch für das Studium der Musikgeschichte ist bisher noch nicht erschienen. Kurz, umfassend, auf den besten Quellen fufsend, übersichtlich geordnet, gut geschrieben, das jedesmalige Pensum für den Schüler scharf abgegrenzt, sind die sehr empfehlenswerten Eigenschaften dieses Compendiums und man kann nur wünschen, dass sich Lehrer wie Schüler (auch Dilettanten die für Musikgeschichte Interesse haben) dieses Buches fleifsig bedienen. Eine ähnliche Bearbeitung des 17. und 18. Jahrh. wäre wohl zu wünschen, doch leider fliefsen hier die Quellen noch so spärlich, dass es besser ist die Arbeit aufzuschieben. Obgleich in den Monatsheften schon so Manches für diese Zeit geschehen ist, so steht es doch in keinem Verhältnisse zu der quellenmäfsigen Bearbeitung, welche die Zeit bis zum Ende des 16. Jahrh. erfahren hat.

* *Bach* (Joh. Seb.). Thematisches Verzeichnis der Vokalwerke von .... Auf Grund der Gesamtausgaben von C. F. Peters und der Bach-Gesellschaft verfasst von

Carl Tamme. Leipzig, C. F. Peters. hoch 4^{0}. XVI u. 155 S. Pr. 6 M. Eine sehr erwünschte Arbeit nach der schon lange ein jeder verlangt hat und doch niemand sich an die Arbeit machte. Sie schliefst sich an den von Dörffel verfassten thematischen Katalog der Instrumentalwerke Bach's an und giebt nicht nur den Anfang des Werkes, sondern den Anfang jeglichen Abschnittes an. Jeder Satz ist für sich numeriert und eine zweite Numerierung läuft durchs ganze Werk. Ein doppeltes Register verzeichnet die Textanfänge der Werke und der einzelnen Sätze, so dass man nur die Wünschelrute auszustrecken braucht und sicher auf Erfüllung rechnen kann. Staunenswert ist der Reichtum an Kompositionen und doch umfasst das Verzeichnis erst diejenigen Werke die neu gedruckt sind. Wie viele sind noch Ms. und was ist alles verloren gegangen! Das Verzeichnis umfasst 2 Passionen, 5 Messen, 2 Oratorien, 1 Magnificat, 1 Trauerode, 3 Trauungs-Cantaten, 4 Sanctus, 7 Motetten, 22 weltliche Cantaten und 189 geistliche Cantaten, leider ohne Angaben wie wir sie in den thematischen Arbeiten Köchel's und Jähn's gewöhnt sind. Wir erfahren nur die Themata, den Textanfang, die Bezeichnung Chor, Recitativ und Arie nebst der betreffenden Stimme und die Angabe: Klavierauszug Peters, Partitur Bach-Gesellschaft, nebst der Bandnummer. Einem künftigen Bearbeiter bleibt also noch recht viel zu thun übrig. Spitta hat das Material zum Teil in seiner Bach-Biographie schon aufgespeichert und bedarf oft nicht mehr als der Zusammenstellung. Dennoch ist die Arbeit eine so riesenhafte, dass ein zweiter Köchel erstehen müsste, ehe wir in den Besitz derselben gelangten. Hoffen wir, dass er recht bald kommt.

* *Kalischer*, Dr. Alfred Christlieb. Gotthold Ephraim *Lessing* als Musik-Ästhetiker. Dresden-N., Oehlmann. 1889. 8^{0}. 42 S. 90 Pf. Dass geistreiche Männer jede Kunst und Wissenschaft in den Bereich ihrer Betrachtungen ziehen, können wir schon bei den alten Völkern beobachten und dies zu sammeln und zusammenstellen was ein und der andere Gottbegnadete gedacht und ausgesprochen hat, ist ein Zug unserer Zeit. Herr Kalischer hat mit grofser Sorgfalt den Lessing studiert und seine Aussprüche über Musik gesammelt. Da aber Lessing's Kenntnis der Musikliteratur, gerade so wie bei Goethe, nicht über das Landläufige hinausging und dies zu beider Zeiten aufserordentlich schwach war, so ist die Ausbeute auch nicht bedeutend. Bach, Händel und die alten Klassiker waren ihnen fremd, Mozart und Beethoven noch nicht erstanden und so blieb also nur das damalige sich breitmachende Mittelgut übrig. Lessing wie Goethe interessierten sich ganz allein für die Oper und blickten sehnsüchtig nach einer Zeit, in der Text und Musik auf gleicher Stufe stehen würden. Selbst etwas dafür zu thun ist aber keinem eingefallen, aufser Goethe mit seinen kleinen Singspielen. Lessing's Beobachtungen über die Verbindung von Poesie und Musik sind gewiss von Bedeutung und der auf Seite 38/39 mitgeteilte Ausspruch spricht für das volle Verständnis und richtige Erkenntnis, wie weit sich die Poesie den Bedürfnissen der Musik anpassen muss. Er sagt: „die Poesie, welche mit Musik verbunden werden soll, muss nicht von der gedrungenen Art sein; dass es bei ihr keine Schönheit ist den besten Gedanken in so wenig als möglich Worte zu bringen, sondern dass sie vielmehr jedem Gedanken durch die längsten geschmeidigsten Worte so viel Ausdehnung geben muss, als die Musik braucht, etwas ähnliches hervorbringen zu können". Die Wagner'schen Texte geben hierzu das treffendste Beispiel. Schon die Italiener vor und zu Lessing's Zeit trafen darin das Richtige: Viel Worte und wenig Handlung.

* *Joh. Zahn*'s Die Melodieen der deutschen evangelischen Kirchenlieder (Gütersloh, Bertelsmann) sind soeben in ihrem 2. Bande vollendet und steht zu

hoffen, dass die Fertigstellung des Werkes in kurzer Zeit erfolgen wird. Die Liefg. von 5 Bogen beträgt 2 M.

* Von Dr. *Adolf Kullack*'s „Die Ästhetik des Klavierspiels" ist soeben die 3. von Dr. *Hans Bischof* umgearbeitete Auflage erschienen. Berlin 1889, Brachvogel & Ranft (Kurt Brachvogel). Pr. 6 M. 8°. XII und 404 S. Ein Register fehlt (!). Die Geschichte der Klaviervirtuosität ist S. 11—43 behandelt. Die ältere Zeit könnte doch nur auf dem Studium ihrer Werke begründet sein. Die Verfasser haben nicht einmal den Versuch gewagt. Erst mit Seb. Bach glauben dieselben Boden zu gewinnen, doch statt sich auf reales Wissen zu stellen, werden wir mit geistreichen phantastischen Redensarten abgefertigt. Emanuel Bach gab durch seine Klavierschule die trefflichste Anleitung, dann Löhlein, Clementi, Hummel u. s. f., doch die Trauben hängen ihn zu hoch. Über Mozart's Technik sagen sie S. 18 „Eine bestimmte und anschauliche Vorstellung von Mozart's Klavierspiel zu geben, ist leider in noch geringerem Maſse möglich als bei Bach" (sic?). Dass sich Mozart über Clementi's Technik so genau ausspricht sind ihnen unbekannte Dinge, sowie dass Jahn's Mozart hierüber trefflichen Aufschluss giebt. So lange die Ästhetik die Geschichte der Musik negiert, so lange bleibt sie eitel Spiegelfechterei.

* In dem Sinfoniekonzerte der Gewerbehauskapelle zu Dresden wurde auf Veranlassung unseres Mitgliedes Herrn *Otto Schmid* eine Sinfonie von Michael Haydn aufgeführt, die sich einer günstigen Besprechung in den dortigen Zeitungen erfreut. Herr Schmid ist bereit dieselbe auf Wunsch auch anderen Orchestern zur Verfügung zu stellen. Herr Schmid vermutet, dass es dieselbe Sinfonie ist von der Leop. Mozart in seinem Briefe vom 6./10. 1777 spricht, in der eine Variation mit türkischer Musik so plötzlich einsetzt, „dass alle Frauenzimmer erschraken und ein Gelächter entstand". Die Sinfonie schlieſst sich in der Form noch ganz der älteren Suite an und besteht aus 5 Sätzen.

* List & Francke in Leipzig. 214. Verzeichnis des antiquarischen Lagers von .... 1890. Enth. 601 Nrn. Kirchenmusik, Choralbücher, weltl. Gesänge für gemischten und Männerchor, Lieder und Arien, Gesangschulen, Volksliederbücher und Klavierauszüge von Opern. Leider immer noch in der alten unpraktischen Ordnung abgefasst, in der jedes Fach alphabetisch für sich geordnet ist und man einen Autor durch 7 Abteilungen zusammensuchen muss.

* Zu dem letzten Verzeichnisse der Mitglieder der Gesellschaft (Monatsh. 1889) ist Herr Dr. Wilibald Nagel in Zürich noch nachzutragen. Neue Mitglieder sind 1890 eingetreten die Herren Pfarrer Dr. Boecker in Fischeln, Th. Graff, Dirigent der Liedertafel in Pforzheim, Jos. Schildknecht, Musikdir. am Lehrerseminar in Hitzkirch, Richard Schumacher in Berlin und C. Walter, Lehrer und Chorregent in Biberach a./Rh.

* Hierbei eine Beilage: Fortsetzung zum Katalog der Musik-Sammlung der Kgl. öffentl. Bibliothek zu Dresden. Bog. 10.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.



MONATSHEFTE

für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XXII. Jahrgang. 1890.	Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf. — Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.	No. 3.

Aus dem Archive des Benedictinerstiftes St. Paul im Lavantthal in Kärnten.

(Mitgeteilt von **Oswald Koller.**)

(Schluss.)

B. Ein Sammelband in 4⁰ ohne Bezeichnung, aus lauter vereinzelnten Blättern und Bruchstücken von verschiedenen Gröfsen bestehend und aus verschiedenen Jahrhunderten herrührend. Der Codex stammt aus St. Blasien, das älteste Stück ist aus dem IX. Jh.

Von musikalischen Stücken finden sich darin folgende:

fol. 24a. Tonale S. *Bernhardi*, Schrift des XIII. Jh. Abgedruckt bei Gerbert II, 265 — 267. Der Abdruck stimmt mit der Hds. überein, nur zum Schlusse fehlen in der Gerbert'schen Ausgabe nach den Worten: Ibi de talibus sufficienter doceri poteris noch folgende zwei Notenzeilen (die erste ohne Schlüssel):

fol. 27b.

Domine iube benedicere Tu autem Do-mi-ne mi-se-re-re no-bis

Be-ne-di-camus Do-mi-no De-o gra-ti-as.

Gerbert führt als Quelle ein Ms. S. Blas. sec. XIII an, es dürfte dieses Bruchstück also Gerbert als Vorlage gedient haben.

fol. 31—39. Ein Pergamentbruchstück, 20 : 25½ cm, Schrift des X. Jahrhunderts, eine Lage von 10 Blättern, von denen das letzte herausgeschnitten ist. Zwei Spalten zu je 20 Zeilen. Das Bruchstück enthält den Tonarius des *Berno* (Gerbert II, 79—91) jedoch unvollständig. Es beginnt fol. 34a Et semper et in secula seculorum amen (Gerbert II, 83, 1. Sp., Z. 7 v. o.). Die Überschriften sind rot, die Texte der Gesänge alle neumiert.

Die Hds. stimmt mit dem Abdruck bis zum Schluss, aufser dass fol. 39a statt „Haec munera quondam" (II, 90) „Haec in nostra quondam" zu lesen ist. Von einem andern Codex, der ebenfalls diese charakteristische Variante *in nostra* statt *munera* aufweist, berichtet Cod. St. Paul. A fol. 395. Doch dürfte dieses vorliegende Bruchstück nicht identisch mit dem dort genannten sein.

fol. 40. Ein einzelnes Blatt mit vier Troubadourliedern. Der Text derselben ist im Programm der Klagenfurter Staatsoberrealschule für das Jahr 1885 von Professor *J. B. Kemp* herausgegeben; daselbst ist auch das Blatt genauer beschrieben. Das erste Lied ist von *Thibaut de Navarre* (vgl. De la Ravalière, Les poésies du Roi de Navarre II, 361; doch weist dessen Text bedeutende Verschiedenheiten von der St. Pauler Hds. auf); das zweite dürfte von *Colars li Bouteilliers* sein (vgl. De la Borde, Essai sur la musique II, 320); der Dichter des dritten Liedes ist *Martin le Béguins* de Cambrai (vgl. Keller, Romvart und Mätzner, Altfranzösische Lieder); der Dichter des vierten Liedes ist noch unbekannt. Welcher Handschriftengruppe das Fragment angehört, ist mir nicht gelungen festzustellen.

Die Melodieen sind zu Anfang jedes Liedes auf vier mit roter Farbe gezogene Linien in Longen in Mensuralnotenschrift des XIII. Jhs. geschrieben. Pausenzeichen finden sich, jedoch nicht durchgehends, am Ende jeder Verszeile. Von Ligaturen kommt nur die gewöhnliche ligatura binaria cum proprietate et perfectione zum Teil pliciert, zum Teil ohne plica vor. Die einzige ternäre Ligatur im vierten Stück dürfte die Geltung einer Longa haben. Aufserdem erscheinen häufig Conjuncturen einer Longa mit 2 oder 3 Semibreven. Die Resolution der Melodieen muss in Gemäfsheit zu den von Riemann, Studien zur Geschichte der Notenschrift, S. 126, 215, 216 ausgesprochenen Grundsätzen derart geschehen, dass alle Ligaturen

und Conjuncturen den Wert einer Longa erhalten. Ich bringe die Melodie sowie den Text der ersten Strophe getreu zum Abdruck und bezeichne nur die wahrscheinlichen Taktgrenzen durch einen Apostroph (').

1. fol. 40a. (Thibaut de Navarre.)

Co - stu - me est bien, quant l'en tient un[2] pri-son, Qu'en ne le ueult o - ir

ne es - cou - ter, Que nu - le riens ne (fait) tant cuer fe - lon, Con grant poo-

ir, qui mal en ueult u - ser; Por ce ma dame de moi m'estuet dou - ter

Que je ne uoil par - ler de ra - an - con, Vestre os - tagez s'en

be - le guise non Par - mi tout ce ne puis ge es - cha - per.

(Folgen noch vier und eine halbe Strophe.)

[1]) Von diesen 5 Noten ist offenbar eine zuviel. [2]) Ms. J. [3]) Diese 3 Noten sollen Longae sein. [4]) Fehlt im Ms. Ich habe die Note nach Analogie des ersten Verses, das fehlende Wort aus De la Ravaliére hinzugefügt. [5]) Diese Note soll eine Longa sein. [6]) Die Noten fügen sich nicht dem Rhythmus. Sollte die Brevis wegzufallen haben, so würde sich die Melodie besser dem bei De la Ravaliére angegebenen Texte: Ne d'ostage s'en etc. fügen.

2. (Colars li Bouteilliers?)

Au - cu - ne gent m'ont blas - me pour moi chas - toi - er,

Car ce que i'ai tant a - me deus - se lais - si - er;

Mes ce m'est trop grief, Car ie uueil de chief en chief, Jusqu'en

la fin, Ser - vir bo - ne a - mour sanz nul en - gin; Loi - al - ment

sanz tri - che ri - e, Ueil en gre ser - vir m'a - mi - e.

(Folgen noch drei Strophen.)

[1]) Die letzte Note soll eine Longa sein; ein Pausenzeichen fehlt. [2]) Ein Pausenzeichen fehlt.

3. fol. 40 b. (Martin le Béguins de Cambrai.)

Pour de - mo - rer en a - mour sanz re - trai - re M'o-troi du

tout a son con - men - de-ment; Car mes cuers est a la plus

de - bon - ai - re Qui soit ou mont, se douz sem-blant ne ment.

Vrai - e - ment, Sai bien qu'en li a - mer me puis m'es - fai - re;

Car se ia - mais miex ne me de - uoit fai - re Fors qu'es-gar - der de

ses iex dou - ce - ment, Si m'iert il bien me - ri et hau-te-ment.

(Folgen noch vier Strophen und ein Geleit.)

[1]) Ein Pausenzeichen fehlt. [2]) Ein Pausenzeichen fehlt. [3]) Ein Pausenzeichen fehlt. [4]) Ein Pausenzeichen fehlt. [5]) Ein Pausenzeichen fehlt. [6]) Diese beiden Noten sind irrtümlich zweimal geschrieben; statt ihrer sollte ein Pausenzeichen stehen.

4. (Anonym.)

Je ueil a - mours ser - uir Et fai - re son ta - lent,

Et si ueil per - su - ir Tout son com - men - de - ment,

Car i'aim bien loi - aument, Sanz ia - mes re - pen - tir, Ce - le de

qui de - sir A - uoir a - le - ge - ment.

(Folgen noch zwei vollständige und eine halbe Strophe, die in der Mitte abbricht.)

1) Im Ms. eine Longa und eine plicierte Brevis wie hier. 2) Ein Pausenzeichen fehlt. 3) Ein Pausenzeichen fehlt. 4) Die Ligatur ist nicht, wie in der ersten Zeile, pliciert. 5) Ein Pausenzeichen fehlt. 6) Die Ligatur ist nicht pliciert; auch die folgende Ligatur stimmt nicht genau mit der entsprechenden Note der zweiten Zeile. 7) Ein Pausenzeichen fehlt. 8) Ein Pausenzeichen fehlt. 9) Ein Pausenzeichen fehlt. 10) Diese Ligatur scheint überflüssig. 11) Im Ms. Brevis wie hier.

Der poetische Wert der Texte ragt nicht über das gewöhnliche Niveau der französischen Troubadourlieder hinaus. Die Melodieen des zweiten und dritten Liedes sind auch nicht hervorragend, fliefsend sind nur die Melodie des vierten Liedes sowie die des ersten, mit Ausnahme des unsangbaren Schlusses.

fol. 51 bis fol. 58, der Rest des Codex, bildet ein zusammenhängendes Bruchstück, das eine eigene alte Pagination von fol. 17 bis 24 aufweist. Es zeigt die Schrift des XIV. Jahrhunderts und enthält zuerst auf fol. 51 *Imberti de Francia* Regulae de mensurabili musica, ein ganz bedeutungsloses kurzes Excerpt aus *Johannis de Muris* Musica practica. Gerbert erwähnt des Imbertus in der Vorrede zum dritten Bande der Scriptores. Eine Abschrift aus dem vorliegenden Ms. findet sich auch im Cod. A. fol. 199.

Darauf folgt auf fol. 51b Rota compositionis monochordi und fol. 52a eine phantastische Zeichnung, ein Thor mit

Türmen darstellend mit der Unterschrift „Turris quae totum comprehendit rerum originem creaturarum."

Auf fol. 52b und 53a steht die von Gerbert auf dem Titelblatte zum dritten Bande der Scriptores abgedruckte mehrstimmige Komposition „Ex Ms. Bibl. San-Blasianae Sec. XIV."

Der Abdruck bei Gerbert ist nicht ganz vollständig — er umfasst nur etwa zwei Drittel des vorhandenen — und auch nicht genau; namentlich ist nicht daraus zu ersehen, dass die Komposition in roten und schwarzen Noten geschrieben ist.

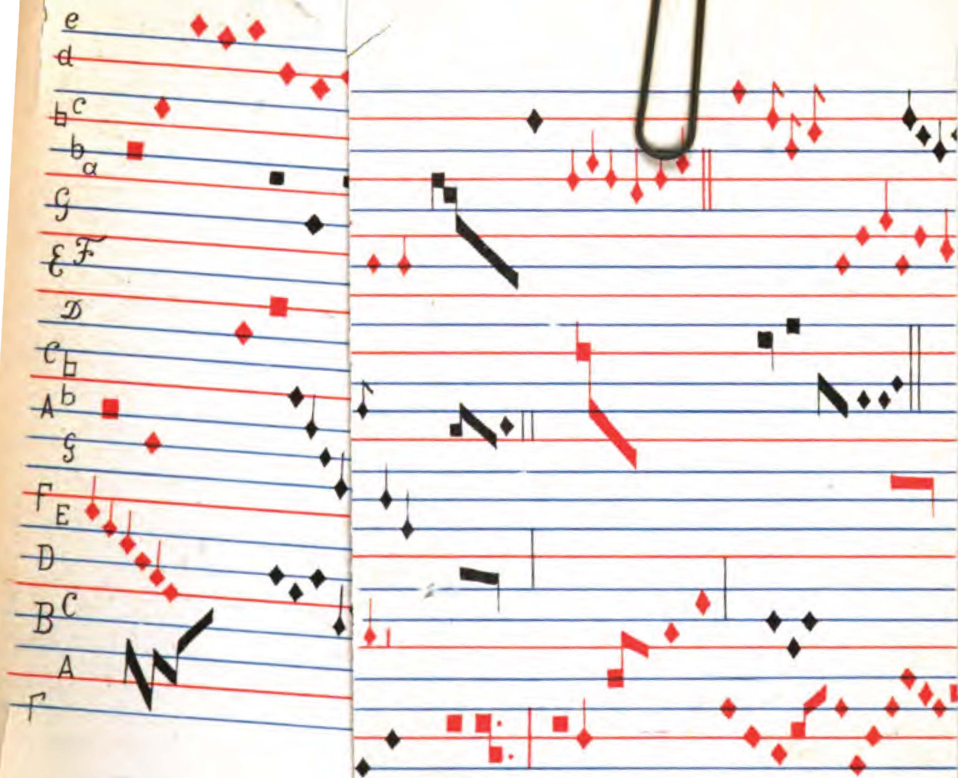
Ich bringe sie hier nochmals zum Abdruck; die Notenlinien sind rot und blau. Die Schlüssel zu beiden Seiten der Komposition sowie die Intervallangaben „Coma" und „lyma" sind bei Gerbert richtig. (Siehe die Beilage.)

Auf fol. 53b folgt dann: Explicatio tabulae monochordi magistri *Nicolai de Lugduno* (vgl. Gerbert III, Praefatio).

Am Rande von 55b: Proportio est quaedam habitudo, wie Gerbert III, 78, jedoch nur das Caput primum.

fol. 56b Quaestiones von *Johannes de Muris*, Gerbert III, 301—308 bis „salvo dicto magistro." Gerbert III, 301 besagt, dass er dieses Ms. bei seiner Ausgabe benützt habe. Von den beiden Randbemerkungen ist die eine, auf fol. 58 bei Gerbert III, 306 in der Anmerkung aufgenommen, die andere, Discantierregeln enthaltend, steht fol. 57b und lautet (die Intervalle sind fast durchgehends durch Ziffern ausgedrückt):

Post quintam tertiam semper tenere memento,
Et si plures secuntur, idem iudicium habeto.
Post octavam sextam, si cantus tendit in altum;
Sed secunda loco decime (?) sic hoc modo habetur.
Et si nota sub octava, decimam habere memento;
Si alta sub decima, duodecima sit tibi tradita.
Post decimam octavam, si nota per unum ascendit
Si est nona ut sexta (?), si plura transire videbis (?).
Post octavam quintam, si vocem tendit in altum;
Si nota unum equalis habet, quintam dabis;
Si stant equali, post octavam quintam tenebis
Et e converso, si plures videbitis.
Post quintam octavam, si nota plura puncta descendit,
Et si per unum, sextamque iudicabis.
Si plures secuntur, idem iudicium habeto.
Si decima hoc modo, octava post hanc sequatur.



lonatsh. f. Musikg. 22,40.

Ptholomeum de Parisiis. ... Abgedruckt bei
Gerbert III, 284—286.

Si plures secuntur, idem iudicium habeto.
Si decima hoc modo, octava post hanc sequatur.

Post sextam octava, si nota per unum descendit;
Si plus descendit, octavam sub quinta tenebis.
Post tertiam quintam, si cantus descendit per unam,
Si plures secuntur, sextam vel octavam notabis
Et post quintam per unum modum habebis.
Post quintam sextam, si cum octava iungatur
Et alio modo post quintam sexta habetur.

fol. 58 endet der Codex.

C. Ein Sammelband wie der oben beschriebene. Von musikalischen Traktaten enthält er nur fol. 38—46 „Incipit commemoratio brevis de tonis et psalmis modulandis.

Inc.: Debitum servitutis nostrae.

Expl.: Salva sit alma fides.

Abgedruckt: Gerbert I, 213 — 229. Gerbert hat nach dieser Hds., welche im X. Jh. niedergeschrieben ist, seine Ausgabe gemacht (vgl. I, 103).

D. Ein Papiercodex, 15 : 21 cm grofs, mit der Signatur 32. 264. Das erste leere Blatt ist nicht paginiert, dann folgt eine Lage von 14 Blättern, das 15te ist hinzugeklebt, dann eine Lage von 16 Bll., fol. 31 leer. Mit der neuen Lage fol. 32 beginnt Nr. III, Proportionum, diese enthält 24 Bll.; dann folgt eine Lage von 14 Bll. und ein vorstehendes Stück eines leeren Pergamentstreifens, der zu dem Einbande des Rückens gehört. An diesen ursprünglichen Bestand ist noch eine mit fol. 70 beginnende neue Lage von 12 Bll. angebunden, die jedoch nur bis fol. 78a beschrieben ist. fol. 78b, 79, 80, 81, 82 sind leer.

Die Schrift ist eine schlechte, kritzliche Schrift des XIV. Jh., schwer lesbar mit vielen Abkürzungen. Nur das mit der neuen Lage fol. 32 beginnende dritte Stück zeigt eine andere, etwas bessere Schrift, sonst ist alles von derselben Hand geschrieben.

Der Codex ist derselbe, welchen Gerbert III, 190 als „quondam Parisinus, postea San-Blasianus“ beschreibt. Er enthält die von Gerbert im III. Bande herausgegebenen Werke *Johannes de Muris*.

fol. 1. Summa magistri *Johannis de Muris*. Expl. fol. 29a. Abgedruckt bei Gerbert III, 190—248.

fol. 29b. De numeris, que musicas continent consonantias secundum Ptholomeum de Parisiis. Expl. fol. 30b. Abgedruckt bei Gerbert III, 284—286.

fol. 31 leer.

fol. 32a. Proportionum adipisci etc. Expl. fol. 36a. Abgedruckt bei Gerbert III, 286—291.

fol. 37a. Überschrift durchstrichen: Musica theorice Jo. de Muris incipit.

Das folgende ist die Musica speculativa, abgedruckt bei Gerbert III, 255—283. Das bei Gerbert in der Anmerkung S. 258 Gesagte trifft genau bei dem Codex zu.

Expl. fol. 49a. Explicit musica speculativa secundum Boetium, per magistrum Johannem de Muris abbreviata Parisiis in Sorbona Anno Dom. 1323.

fol. 49b. Überschrift: Secundus liber. Sequitur quod mag. Jo. de Muris dicat de practica musica seu de mensurabili. Das ist die Musica practica, abgedruckt bei Gerbert III, 292—301.

fol. 56a. Explicit musica practica secundum mag. Jo. de Muris.

Ferner steht auf fol. 56a:

Discantus secundum Franchonem sic deffinitur (diese Worte sind durchstrichen). Discantus est aliquorum diversorum cantuum consonantia, in qua illa divisio cantus per voces longas, breves et semibreves proportionaliter adequatur et in scripto per debitas figuras proportionari ordinatur designatur et multis modis dicitur (Ars cantus mensurab. Cap. 2. Coussemaker I, 118).

fol. 56b. Item Jo. de Muris (diese Worte sind durchstrichen) questiones super partes musicales. Abgedruckt bei Gerbert III, 301—306.

Expl. Etsi que sunt similia Explicit Jo. de Muris (diese Worte sind durchstrichen).

fol. 60. Sequuntur numeri proportionales. Abgedruckt bei Gerbert III, 308—312.

fol. 63b. Incipit ars discantus data a magistro Jo. de Muris abbreviando (durchstrichen). Abgedruckt bei Gerbert III, 312—315.

Zum Schlusse: Explicit Jo. de Muris (ist nicht durchstrichen).

fol. 66. Tractatus de differentiis et generibus cantuum a magistro *Arnulpho de S. Gilleno* editus. Abgedruckt bei Gerbert III, 316—318. Zum Schlusse fol. 68a Explicit tractatus magistri Arnulphi.

fol. 68b. Canon cum tabula huius moduli scilicet „Monstrant".

Hic modulus non notatur sed scribitur et vocalibus canitur. Vocales non solum tonos, pausas et eorum mensuras designant, sed loco pausarum vocales extra scribuntur vel inter medias

dictiones quovis colore rubeo vel nigro. Igitur pro *fa* sono fit *a* vocalis, pro *re* vero fiet *e* et sic deinceps. Dum vero *aa* reperitur, prima *fa*, secunda *la* et tertia relabitur in *fa*. Hoc autem fiet tam in eadem dictione quam in diversis. Hoc vero circa pausam. Pausa autem iuxta valorem sui moduli mensuratur. Valor quoque sic habetur: *a* unum ubique designat, *e* vero duo et sic ulterius. Ubi vero erit duplex *aa*, primum dabit (unum, fehlt im Ms.), secundum vero sex et tertium unum signabit, si sit tertium in modulo, sive in eadem dictione sive in diversis. Et hoc circa pausam. Voces ita junge. *Ut* tripli et *ut* tenoris duplo distent, sesquialtera vero moteti et tenoris ut in hiis numeris 2, 3, 4. Item unitas tripli media est moteti et hec media est tenoris sic: 1, 2, 4. Item nostro in textu „Heus" et „Cuius" monades (d. h. diese beiden Wörter sind nur als je eine Silbe zu zählen), cum sit in prima. In prima quoque, id est „Heus", e perdominatur, in secunda autem, id est „Cuius", i vocalis, et in quarta i solam signat.

Darauf folgt eine Tafel zur Veranschaulichung der Bezeichnung der Töne und Pausen durch Vokale, die (nach Weglassung überflüssigen Beiwerkes) so aussieht:

fa	re	mi	sol	ut	fa	la
a	e	i	o	u	a	a
1	2	3	4	5	1	6

Dominus *Eustacius Leodiensis*, familiaris Domini *Ebrodunensis*, fuit actor istius moteti.

Parcat ei Deus.

Sequitur motetus.

fol. 69. **Triplum.**

.o.
Monstrant hii versus an qui iam vel rea fata
Aut gazas glistit aut cupit officia.
.o.
Se necat abs norma ve que clam magna regendo
.o.
Jam sit id arto scias que ruit orbis amor.
.o. .o.
Plus dantes adeas quod pollet, nec fugis ipsum
Hoc nam fit frustra dum cito victus orbis
.o. .o.
Forsitan in multis pudet hiisdem cor minus uti

Conscendens montes quos gerit ethna vagos[.o.].
Heus se decepit huic multum[.o.] prodi quia mundum
Crimina delevit ardor adit subito[.o.]
Flamme que tui loculi[.o.] deflendas tartareasque
Dant ergo sentes hic cadet arte mala[.o].

Motetus.

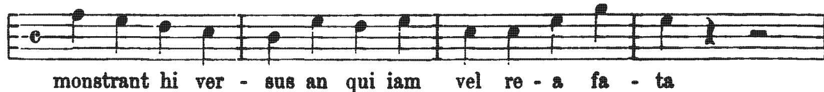
Jus plectas leges[.e.] adeas mala mens quasi vulpes[.o]
Noxia non[.e.] figat scismata fletus abest[.o.]
Moribus[.e.] ars cedat manet huc decus[.o.] aurea pellas
Jus[.e.] constat que nam ratio si[.o.] potius[.o.]
Aurea sint fata ve ve nil fit[.o.] sine rebus[.e.]
Mna lex mnam qui dant hos polis ardet amor[.o.].

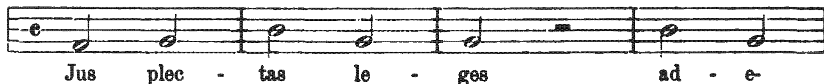
Tenor.

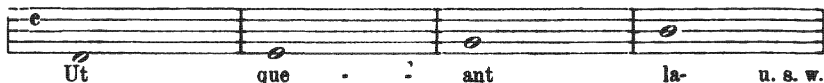
Ut queant laxis[.a.] resonare fibris[.i.] mira gestorum[.i.] famuli tuorum[.a.], solve polluti[.i.] labii reatum[.a.], Sancte Johannes.

Das Stück ist interessant, insofern sich hier schon im XIV. Jh. die Anfänge der Rätselspielereien der Niederländer zeigen.

Die Resolution







zeigt ein sehr unerfreuliches Machwerk.

fol. 69b, folgt: De musica et de tonis coelestibus, worin in einer Art pythagoräischer Sphärenharmonie den verschiedenen Himmelskörpern verschiedene Töne zugeschrieben werden.

Terra Γ ut, Luna A re, Mercurius B mi, Venus C fa ut, Sol D sol re, Mars E la mi, Jupiter F fa ut, Saturnus G sol re ut.

fol. 70. Incipit epistola ab universitate Parisiensi christianissimo regi Francorum directa a. 1394.

Die Betrachtung des Codex liefert einen kleinen Beitrag zur Lösung der Frage wegen der Echtheit der Schriften *Johannes' de Muris*. R. Hirschfeld in seinem Werke über den genannten Musiker spricht ihm aus inneren Gründen die Autorschaft der unter seinem Namen bekannten Traktate mit Ausnahme des *Speculum musicae* ab und hält dieses allein für ein echtes Werk Muris'. Diese Ansicht findet eine Stütze in den Angaben unseres Codex insofern, als fol. 37a die Überschrift der Musica speculativa, fol. 56 die Überschrift und fol. 59b der Schluss der Quaestiones und fol. 63b die Überschrift der Ars discantus von einer gleichzeitigen oder nicht viel jüngeren Hand durchstrichen erscheinen. Freilich bleibt fol. 49b und 56a die Autorschaft der Musica practica, fol. 65b der Ars discantus unangetastet. Dennoch ist soviel zu ersehen, dass in einem der früheren Besitzer des Codex noch eine Kenntnis oder schon eine Ahnung des Richtigen lebte.

Anzeigen musikhistorischer Werke.

3. Josef Sittard: Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Württembergischen Hofe. Nach Originalquellen von ..... Erster Band. 1458—1733. Stuttgart, Verlag von W. Kohlhammer. 1890. 8°. X und 354 Seiten.

Mit staunenswerter Arbeitskraft sendet der Herr Verfasser binnen kurzer Zeit das zweite Quellenwerk in die Welt. (Siehe M. f. M. S. 30.) Wenn bei dem Geschichtswerke über Hamburg die Quellen sehr spärlich flossen, so tritt bei dem vorliegenden der umgekehrte Fall ein. Die Stuttgarter Archive sind mit Ausnahme weniger Jahrzehnte so reichhaltig mit Akten, Dokumenten und Rechnungsbüchern versehen, dass eine Auswahl und ein Zusammenziehen getroffen werden musste. Ganz besonders wertvoll ist die Geschichte für die deutsche Musik und deutsche Meister. Während wir an allen anderen Höfen hauptsächlich Niederländer und Italiener antreffen, ist Stuttgart der Sammelpunkt der deutschen Meister. Komponisten, von denen wir in alten Sammelwerken ein und den anderen Tonsatz finden, über deren Leben wir aber bisher auch nicht das Geringste wussten, finden wir in Stuttgart als Kapellmitglieder angestellt. Da ist *Johann Siefs* (oder *Sies*, wie ihn Peter Schoeffer nennt, der von ihm in 1513 vier deutsche Lieder veröffentlicht) als Kapellmeister um 1519 verzeichnet, der schon im Jahre 1512 unter Heinrich Finck Sänger war und nach Strafs-

burg gesandt wurde, um Sänger zu engagieren. Ich nannte eben *Heinrich Finck* als Kapellmeister an der Stuttgarter Hofkapelle. Man traut seinen Augen nicht den hochgeschätzten Meister, den wir nur als Warschauer Hofkapellmeister kennen, hier in Stuttgart zu finden. Selbst die schärfste kritische Prüfung lässt keinen Zweifel aufkommen, dass wir es hier mit einem gleichnamigen Musiker zu thun haben. Alles was wir über Finck wissen, rührt von seinem Grofsneffen Hermann Finck her; derselbe konnte seine Nachrichten aber nur vom Hörensagen wissen, denn er war erst nach dem Tode des Grofsonkels geboren. Hermann ist nicht viel in der Welt herumgekommen und früh gestorben. In der Kapelle Ferdinand's von Österreich erzogen, kam er als Organist nach Wittenberg und starb dort 31 Jahre alt. Seine Familie lebte in Pirna in Sachsen. Die Akten in Stuttgart verzeichnen also 1510 einen Heinrich Finck, „genannt der Singermeister", mit jährlich 60 Gld. Gehalt, dem sich freie Wohnung, Holz, Licht und Naturalien in reicher Fülle anschlossen, so dass die 60 Gld. bar Geld den kleinsten Teil bilden. Zu seiner Reise wurden ihm 63 Gld. angewiesen. Das ist eine Summe, die auf eine weite Entfernung schliefsen lässt, denn Siefs erhielt für das Suchen nach Sänger in Strafsburg und Umgegend nur 49 Gld. Die Akten sind leider hier sehr schweigsam und verzeichnen ihn nur bis 1513, doch da Siefs erst 1519 Kapellmeister wurde, so lässt sich annehmen, dass Finck so lange das Amt verwaltete und um diese Zeit starb. Dies passt alles so genau auf den bekannten Meister, dass man wohl glauben kann Heinrich Finck habe sein Leben in Stuttgart beschlossen. Eine weitere Entdeckung betrifft den Komponisten *Jörg Brack*, der in den Akten Jery Brack genannt ist und Komponist sowie Kapellmeister vor Finck um 1509 war. Von ihm besitzen wir fünf deutsche mehrstimmige Lieder, die sich im Schöffer 1513, Forster u. a. befinden. Auch dieser war uns bisher in seinen Lebensumständen völlig unbekannt. Dann tritt ein Hoforganist *Georg Scharpf* um 1509 auf. Das Tabulaturbuch von Kleber, um 1520 geschrieben (Bibl. Berlin, Ms. Z 26, fol. 61) enthält einen Magister *Jörg Schapf*, von dem sich eine Praeambel für Orgel befindet. Ohne Zweifel ist der Name Scharpf und Schapf mit dem gleichen Vornamen und der dazu passenden Zeit ein und derselbe Meister. Wer in der alten Zeit mit Vorteil arbeiten will, muss ein wachsames Auge auf gleichlautende Vor- und Zunamen richten, denn die einstigen Rechnungsführer nahmen es bei dem Einschreiben neuer Mitglieder nicht allzugenau und erst nach Monaten findet sich endlich der richtig geschriebene Name vor. Ich erinnere z. B. an die wahrhaft komische Schreibung von Goswinus in Josquinus (M. f. M. 21, 16). So auch im vorliegenden Buche. Seite 6 und 8 finden wir einen *Meister Vyl* und einen *Maister Vytten* „in der Singerey" 1509 und 1510 angezeigt. Wer zweifelt wohl hier auch nur einen Augenblick, dass es ein und dieselbe Person ist, nur durch den Schreiber verdreht. Die Familie *Steigleder* ist reich vertreten und lässt sich durch drei Generationen hindurch verfolgen: *Utz St.*, um 1534 Hoforganist, *Ulrich St.*, wird 1546 und 1550 in gleichem Amte genannt und endlich der uns wohlbekannte *Hans Ulrich St.*, der 1605 als Hoforganist verzeichnet ist

und 1635 starb. Er erhielt an Gehalt 122 Gld., 2 Scheffel Roggen. 24 Sch. Dinkel (eine Art Weizenkorn), 3 Eimer 4 Imi Wein und 40 Pfd. Lichte; die freie Wohnung verstand sich stets von selbst oder ein entsprechendes Mietsgeld, wenn es daran fehlte. Auch die Familie *Bödecker* tritt uns hier in verschiedenen verwandtschaftlichem Verhältnisse entgegen und erhalten wir genaue Kunde über ihre Lebensverhältnisse. Eine Familie *Froberger*, aus Halle in Sachsen gebürtig, begegnet uns mit fünf Mitgliedern. Der älteste ist Basilius, 1605 als Kapellmeister angestellt, darauf folgen Hans Georg, 1625 Instrumentist, Isaac, 1625 Lautenist, Melchior, 1634 Tenorist und Johann Christoph, um 1634 als Komponist angestellt. In welchem verwandtschaftlichem Verhältnisse sie zu dem bekannten Organisten *Johann Jakob* standen, der auch aus Halle war, ist nicht ersichtlich. S. 34 ist ein Instrumentist und zugleich Discantist *Matthäus Haufs* angezeigt, der dann ebendort im Verzeichnis der Sänger unter dem Namen Matthäus Hofs figuriert. Seite 46 wird er wieder als Discantist und Instrumentist unter dem Namen Matthäus Haus verzeichnet. Es ist keine Frage, dass dies ein und dieselbe Person ist. Von bekannten Komponisten nenne ich noch *Balduin Hoyoul*, der auch unter dem Namen Hoyul, Hayaux und Hoyol in den Akten vorkommt, über dessen Stellung wir Näheres erfahren. Ferner Lechner, Cousser und dessen Vater Kusser, Schwartzkopf, Stierlin, Störl, Price, Capricornus u. a. Den Engländer Price kannten wir bisher nur aus Fürstenau's Geschichte der Dresdner Hofkapelle. Hier wird uns sein Vorleben bekannt. Capricornus tritt uns als tüchtiger und gediegener Charakter entgegen, Cousser als genialer Geist und gewandter Weltmann. Schwartzkopf als Ränkeschmidt, der allein herrschen will und einen nach dem anderen vom Amte verdrängt. Leonhard Lechner's Tod wird S. 28 nach dem Dienerbuche mit dem 6. Sept. 1606 verzeichnet. Dies ist ein Irrtum, denn in M. f. M. 20, 60 ist ein Gelegenheitsgesang verzeichnet, der genau angiebt, dass L. vor dem 16. Sept. 1604 gestorben ist. Von obigem Datum mag der 6. Sept. richtig sein, denn er passt sehr wohl zu der Angabe auf dem Gelegenheitsgesange, auch rührt das letzte amtliche Schreiben Lechner's vom 5. Aug. 1604 her (Seite 31). 1605 amtierte bereits sein Nachfolger Basilius Froberger, also abermals ein Beweis für das Jahr 1604. Noch möchte ich auf die Namen *Pez* und *Pey* (S. 24 u. 25) aufmerksam machen. Pez kommen drei vor, der Name Pey scheint mir korrumpiert. Pey und Pez waren um 1581 Harfenisten, der erstere mit dem Vornamen „Petrus a“ und der andere ohne Vornamen. Die übrigen Pez waren Joh. Christoph und Franz Anton. Mit diesen wenigen Notizen sei das Werk Sittard's bestens empfohlen. Es wird daraus am besten zu entnehmen sein, wie bedeutend die Fundquelle ist, die uns der Herr Verfasser hier erschlossen hat. Hoffentlich folgt der zweite Band recht bald nach.

Eitner.

Mitteilungen.

* Violoncell oder Violoncello? Manche Deutsche sind noch immer der Ansicht, man dürfe den Namen des obigen Streichinstrumentes nur in seiner ursprünglichen (italienischen) Fassung gebrauchen. Es ist jedoch eine nicht zu rechtfertigende Inkonsequenz damit verbunden. Wollten wir uns streng an die Originalform „Violoncello“ halten, so müssten wir folgerichtig auch sagen: „der Violoncello“ anstatt „das Violoncello“, denn für die Italiener ist das genannte Tonwerkzeug ein Masculinum und keineswegs ein Neutrum, wie es denn ein solches in der italienischen Sprache überhaupt nicht giebt. Ganz dasselbe gilt von „il Violino“. Wir sagen „die Violine“, haben mithin nicht nur das Geschlecht sondern auch den Endvokal des Wortes, nämlich das „o“ in „e“ umgewandelt. Ähnlich verhält es sich mit mehreren der übrigen musikalischen Instrumente, deren Namen aus Italien herstammen, und auch mit den Bezeichnungen „il Duetto“, „il Terzetto“ etc., die wir in „das Duett“, „das Terzett“ u. s. w. verwandelt haben. Was sollte uns also davon abhalten „Violoncell“ für „Violoncello“ zu setzen? Man könnte sogar unbedenklich noch einen Schritt weiter gehen, um dieses Wort zu verdeutschen, indem man an Stelle des Buchstabens „c“, welcher bekanntlich im Italienischen vor „e“ und „i“ wie „tsch“ ausgesprochen wird, den letzteren Zischlaut gebraucht, — einfach nach Analogie des „braccio“ (in Viola da braccio), wofür bei uns ganz allgemein der Name „Bratsche“ üblich ist. Seien wir daher nicht pedantisch, und sagen und schreiben getrost „Violoncell“ oder auch „Violontschell“. Es erscheint für uns jedenfalls angemessener als die halb deutsche und halb italienische Bezeichnung „das Violoncello“. v. Wasielewski.

Auf Wunsch des oben genannten Herren, füge ich diesem auch meine Ansicht bei und möchte besonders gegen die Verstümmelung „Cello“ ein Wort einlegen. Violoncello ist ein Verkleinerungswort für Violone, dem der Italiener die Silbe „cello“ angehängt hat und zu vergleichen wäre mit „prato, praticello“ oder „fiore, fioricello“. Demnach heifst Violoncello ein kleiner Bass und daraus „Cello“ zu machen ist eine unsinnige Abkürzung und kommt mir vor, als wenn man statt Violino, Lino sagen wollte. Wir Deutschen gehen überhaupt mit den italienischen Bezeichnungen in der Musik sehr willkürlich um. Aus Violino machen wir Violine, aus braccio, Bratsche, aus Fagotto, Fagott, während wir andere Worte genau beibehalten, wie Presto, Adagio, Lento, Allegro etc., aus denen wir aber durchweg Neutra machen. Während wir den Namen der obigen Instrumente eine deutsche Endung geben, oder das „ce, ci“ in „tsche“ verwandeln, bleiben wir bei dem Worte Violoncello nicht konsequent und müssten daher entweder Violontschell oder Violoncello schreiben, denn Violoncell ist weder verdeutscht noch richtig italienisch. Eitner.

* Die Orgel in der Hofkirche in Dresden wird als ein Werk von Gottfried Silbermann bezeichnet. Dies ist ein Irrtum; sein Altgeselle David Schubert ist der Erbauer. Aus einem Schreiben des letzteren vom 6. Juni 1769 an den Kurfürsten Friedrich August III. zu Sachsen (K. S. Hauptstaatsarchiv: Loc. 910, Vol. II. 34 ff.) ist ersichtlich, dass er den Riss zu der erwähnten Orgel gezeichnet und sie angelegt habe. Silbermann hatte wegen vorgerückten Alters und Leibesschwachheit Schubert den Bau überlassen, der auch erst ein Jahr nach des Meisters Tode († 4. Aug. 1732) beendet wurde. Weiter erhellt aus dem Schreiben Schubert's, dass derselbe die Orgel im Josephinenstifte zu Dresden „ohne pekuniäre Vorteile“ dabei gewonnen zu haben, selbständig und mit allgemeiner Billigung gebaut habe.

Laut kurf. Resolution vom 10. Juni 1769 wurde ihm auch das Prädikat „Hoforgelbauer“ verliehen. Nachfolger Silbermann's als Landorgelbauer wurde er jedoch nicht, obwohl ihm Hoffnung auf die Stelle gemacht worden war, vielmehr erhielt dieselbe Schramm († 14. Okt. 1771), den Schubert ebenfalls später wegen dessen Alters und Krankheit zu vertreten hatte. Diesem folgte dann der schon seit dem 8. Nov. 1768 mit der Anwartschaft auf den Posten versehen gewesene Hildebrand. (K. S. Hauptst. l. c. Vol. III, 192 ff.). *Th. Dirtel.*

* Herr Dr. Fr. Chrysander teilt im Hamburger Correspondenten vom 10. Dez. 1889 einen Auszug eines Schreibens eines Zeitgenossen des Grafen Ernst von Schauenburg (1560—1622) mit, welches einen trefflichen Einblick in die vom Grafen gehaltene Musikkapelle giebt. Es lautet: „Ich muss noch diese Stunde loben den Weiland hochqualificirten Herren Fürst Ernsten, Graffen zu Schauenburg und Holstein, Herren zu Gemen und Burgen, welcher tapfferer Fürste seine Musicanten, die er von unterschiedlichen Nationen, sonderlich Teutschen und Engeländern, an seinem prächtigen Hofe hielte, dermafsen liebte, dass Er sie wie seine hochvernünfftige Cantzler und Rähte besoldete und wie seine Edelleute kleidete. Dieser, ewigen Ruhmes würdiger Fürst, gleich wie er nebenst anderen hochgelahrten Rähten zween Cantzler, welche beyde fürtrefflich begabte Männer waren, hielte; also musten auch bey seiner unvergleichlichen Music zweene Kapellmeister seyn, deren ein jedweder zwölffhundert Reichsthaler jährliche Besoldung hatte; den andern Musicanten gab Er einem jeglichen Tausend, etlichen auch zwölffhundert Reichsthaler, als einem, der auff der Violin, und einem anderen, der auff der Violen di Gambe herrliche Sachen machten und grofse Künstler waren, und ward ihnen ihre Besoldung Jährlich auff einen gewissen Tag in seidenen Beuteln in ihre Häuser gebracht, dass sie also defswegen nicht einmahl einen Schritt hinaufs für die Thür thun durfften. Ueber dieses alles liefs hochgedachter Fürst besagte Musicanten prächtig kleiden, also, dass sie täglich in Kleidern und Mänteln von schönem Tuche und mit silbernen Schnühren besetzet; an Sonn- und Festtagen aber in schwartzem Sammet, so mit güldenen Gallaunen war ausstaffiret, und mit schönen Hüthen, worauff lange weifse Plumagien, daher traten, zu geschweigen, dass die Hn. Capelmeistere, auch etliche von den andern Musicanten, ihre statliche güldene Ketten trugen, wobey sie in solchem Respect und Ansehen bey der sämmtlichen Hofburfs, auch Bürgern und Landesleuten waren, dass der Fürst selber seinen Lust und Wohlgefallen daran hatte, zumahlen da hiedurch ward zu wege gebracht, dass der hochlöbliche Printz eine solche Music an seinem Hofe hatte, derer gleichen kaum am Kayserlichen, wil geschweigen andern Fürstlichen Höfen mochte gefunden werden.“ — Leider teilt Herr Chr. weder den Namen des Schreibers, noch die Quellen mit, woher er das Schreiben entnommen hat. Fügt aber dann hinzu, dass der bewunderte Violinist der Engländer Thomas Simpson war, der sich auch als Komponist auszeichnete.

* In den Archives historiques, artistiques & littéraires. Paris, chez Bourloton, Decemb. 1889, 8⁰, befindet sich S. 64 ein Artikel von Michel Brenet über einen bisher unbekannten Meister des 16. Jhs. „Nicolas Formé“, Kapellmeister des Henri IV. und Louis XIII. Er war gegen 1567 zu Paris geboren, trat 1592 als Sänger mit einer „bewunderungswürdigen Stimme“ in die Kgl. Kapelle ein und schwang sich am 7. August 1609, wie der Verfasser glaubt ohne eine förmliche Berufung abzuwarten, auf den durch den Tod des Eustache du Caurroy verwaisten Kapellmeisterstuhl. 11. Nov. 1626 wurde er noch zum Kanonikus der St.-Chapelle du Palais ernannt. Er starb 71 Jahr alt am 28. Mai 1638. Die Nationalbibl. und die

Bibl. St.-Geneviève zu Paris besitzen mehrere geistliche mehrstimmige Gesangswerke im Ms. von ihm, auch ein Druck einer Messe von 1638 ist in letzterer Bibl. vorhanden. — Ein zweiter Artikel von demselben Verfasser in dem Januar-Hefte 1890, Seite 97, enthält die in den Monatsheften besprochene Frage „was ist ein Treble?“ und dient ihm die dort von Dr. Eichborn dargelegte Erklärung zum Ausgangspunkte. Wir überlassen Herrn Dr. Eichborn auf den Artikel näher einzugehen.

* Kirchenmusikalisches Jahrbuch für das Jahr 1890. Redigiert von Dr. *Fr. X. Haberl* zum Besten der Kirchenmusikschule in Regensburg. Verlag von Fr. Pustet in Regensburg. gr. 8°. 29 u. 120 S. Pr. 2 M. Dieses Jahrbuch hat sich in der Musikliteratur einen so berechtigten Platz erworben, dass man stets mit Spannung auf den Inhalt desselben wartet. Der diesmalige Jahrgang bringt wieder sehr interessante Abhandlungen. Zuerst eine Messe von Lassus „Puisque j'ay perdu“ zu 4 Stimmen in Partitur in modernen Schlüsseln und richtiger Tonhöhe, dann eine historisch-kritische Besprechung der drei ersten Bände der Motetten von Palestrina, eine Biographie Fr. Xav. Witt's, einen Artikel gegen Dreves Gesangbuchsfrage, biographische Notizen über polnische Kirchenkomponisten der frühesten Zeit und darauf Anzeigen und Besprechungen neu erschienener Bücher. Am Ende ein Verzeichnis von Fr. X. Witt's Kompositionen und Schriften.

* *Richard Bertling*'s Lager-Katalog Nr. 13, Autographe enthaltend, darunter auch einige von Mendelssohn und Rich. Wagner.

* *G. Hess* in München, Katalog Nr. 3, S. 34 einige alte Druckseltenheiten enthaltend.

* *Ludwig Rosenthal* in München. Katalog Nr. 67, enthält S. 51 eine Anzahl äußerst seltene und wertvolle theoretische und praktische Musikwerke des 16. und 17. Jhs.

* Quittung über eingezahlte Beiträge für das Jahr 1890 von den Herren Pfr. Auberlen, A. Asher, Battlogg, Dr. Bäumker, Bertling, Pfar. Blanc, Dr. E. Bohn, Prof. Braune, Carstenn, Dr. Chrysander, Dangler, Prof. Faißt, E. Friese, Graff, Habert, Dir. Israel, C. A. Klemm, Dr. Köstlin, Kornmüller, A. Kraus figlio, Prof. Kullack, M. Nachtmann, Fr. Niecks, Notz, Quantz, E. J. Richter, Rödelberger, Ruthardt, Hofr. Schell, R. Schlecht, J. Schreyer, Schumacher, Dr. Schurig, J. A. Sillem, Dir. Skuhersky, Prof. Sommer, B. Squire, Steinitz, Bibl. Straßburg, Pfar. Unterkreuter, Dr. E. Vogel, G. Voigt, Prof. Wagener, Walter, v. Wasielewski, Woworsky, Prof. Wüst. Nachträglich noch von den Herren Dr. Dörffel, Dr. Kalischer, Pardall, Dr. Schletterer und W. Tappert.

Templin, den 9. Febr. 1890. Rob. Eitner.

* Hierbei eine Beilage: Fortsetzung zum Katalog der Musik-Sammlung der Kgl. öffentl. Bibliothek zu Dresden. Bog. 11.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

MONATSHEFTE

für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XXII. Jahrgang.
1890.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf.

Kommissionsverlag
von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Bestellungen
nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.

No. 4.

Einige Briefe von Mizler und J. G. Walther.

Herr Leo Liepmannssohn in Berlin ist im Besitze der Autographe eines Briefes von dem bekannten Musikschriftsteller *Lorenz Christoph Mizler von Kolof* und zwei Briefen des Lexiographen und Komponisten *Johann Gottfried Walther*'s in Weimar, dem Zeitgenossen Seb. Bach's. Da die Briefe ein mehr als gewöhnliches Interesse für die Musikgeschichte haben, so hatte genannter Herr die Güte dieselben den Monatsheften zur Veröffentlichung anzubieten. — Der erste Brief Mizler's ist an Walther gerichtet, wie deutlich zu erkennen ist. Der zweite und dritte Brief von Walther scheint an einen Hamburger bestimmt zu sein. Im Übrigen bedarf keiner der Briefe eine Erklärung. Sie geben uns ein treues Bild des damaligen gegenseitigen brieflichen Verkehrs. Noch sei erwähnt, dass der mehrfach erwähnte Tod Joh. Mattheson's in Hamburg auf einem falschen Gerüchte beruht, denn er starb erst am 17. April 1764.

Ew. Wohlg. werden nicht ungütig nehmen, daſs erst nach 2 Jahren die Antwort auf dero Schreiben an mich erfolget. Ich bin von fast unzehlbarer Arbeit so überhäuffet gewesen, daſs ich niemahls rechte Gelegenheit gehabt, auch nicht an einem Orte beständig geblieben. Dermahlen aber werde beständig in Leipzig verbleiben, und

habe vielleicht die Ehre nun fleifsiger zur Aufnahme der Musik mit Ew. Wohlg. zu correspondiren. Ich übersende zum Zeichen meiner Ergebenheit vier *Scripta* von mir. Das *corollarium* habe nun weg gelafsen, und wolte, ich hätte es niemahls hingesetzet. Wenn man jung und feurig ist, läfset man sich leicht etwas bereden. Ich will alles vergefsen, was Ew. Wohlg. mir geschrieben, und wenn das Ew. Wohlg. gleichfalls thun, so ist beydes gut. Das *Lexicon* von Ihnen habe zu meinem eigenen Gebrauch in folio mit Papier durchschiefsen lafsen, u. sehr vieles, so sehr nothwendig, angemercket. Wenn der Verleger erkenntlich seyn will, so werde ich bey der andern Auflage alles *communiciren*, und wenn es so beliebig, auch aus der Buchdruckerey *corrigiren*, denn es ist sehr fehlerhafft gedruckt, und mufs der *Corrector* selber ein *Musicus* seyn. Dergleichen verdrüfsliche Arbeit nehme ich sonst durchaus nicht über mich, aber der Musik zu liebe, thue ich wohl noch mehr. Der Herr Capellmeister *Bümler* hat mir seinen Lebens-Lauff, ingleichen Herr *Ehrmann* zugesendet, ich kan sie aber beyde nicht gleich finden, ich werde sie zur andern Zeit zusenden. Er heifst *Georg Heinrich Bümler*, u. habe ich in meiner *Dissertation prim. edit.* den Nahmen damahls nicht recht gewust. Alles was mir nur zu thun möglich ist, so zur Aufnahme der Musik gereichet, werde ich thun, ingleichen Ew. Wohlg. so ich im stand, alle gefällige Dienste erzeigen. Ich dancke ergebenst vor dero überschickte Composition, u. werde zur andern Zeit wieder mit meiner wenigen Composition aufwarten. Ich bin erst 6 Wochen wieder in Leipzig, und noch in der grösten Unordnung, so bald ich aber ausgepacket, werde Ew. Wohlg. eine *Cantata* vom Kloster-Leben und der Liebe von mir zusenden. Wenn ich mir etwas von Ew. Wohlg. gehorsam ausbitten darf, so bitte um ein *Concert* auf die *Traversiere*, so etwas schwehr ist. Ich bin ein grofser Liebhaber von schönen *Concerten* auf die Querflöte, und wenn ich vom Studiern müde bin, kan ich mir durch dieses Instrument gleichsam neue Kräffte schaffen. Es wird ohnfehlbar in der Weymarischen Capelle ein *Virtuose* auf der *Traversiere* seyn. Die Schreib-Gebühren werde sogleich zurücksenden, bitte es etwas sauber u. grofs abschreiben zu lafsen. Ich werde in andern Fällen wiederum zeigen dafs ich aufrichtig bin

Ew. Wohlg.
Meines hochgeehrtesten Herrn
ergebenster Diener

Leipzig d. 6 Nov.
A. 1736.

M. Lorentz Mizler.

Mein Herr.

Dero letzteres Verlangen endlich zu stillen, habe mich nichts abhalten lassen, den Schlufs des *Theil*ischen Kunst-Buches vollend abzucopieren, um selbigen, wie hiermit geschiehet, zu übersenden. Die darinn noch mangelnde Stimme will M. Herrn Entdeckung überlassen. Es kommt auf die 2 ersten Blätter vollend an; meinerseits aber hat es für difsmahl nicht seyn wollen, solche in Überlegung zu ziehen; u. gleich den vorigen aufzusuchen. Wer am ersten von uns fertig damit werden sollte, wird, es dem andern mitzutheilen, nicht vergefsen. Unterm 9ten May a. c. habe vom Hrn. M. *Mizler*, auf mein Ihnen schon bewustes Erbieten, nachstehende Antwort erhalten:

„Was die *communication* des Folianten anbetrifft, so versichere hiemit, dafs Ew. — gewifs damit dienen will. Weil ich aber beständig was einzutragen habe, so kan ich es unmöglich entbehren, es würde auch nichts helffen, indem bey der andern Auflage alsdenn das neu hinzu gekommene aufs neue müfste abgeschrieben werden. Wenn es aber Zeit ist, dafs es würcklich soll aufgeleget werden, so will ich nicht nur eine accurate Correctur besorgen, u. alles auf das fleifsigste durchsehen, sondern auch alle meine Anmerkungen mit einrücken, wenn sie nicht schon da sind. Vermutlich werden E. — jetzo Anmerkungen machen, die ich zugleich gemachet. Wenn ich in der Welt nur auf alle ersinnliche Art den Musicalischen Wissenschafften, ihren Verehrern u. Virtuosen dienen kan, so werde ich alle Zeit bereit seyn, besonders Ihnen zu dienen. Ich bitte mir ohnbeschweret aus, Nachricht zu ertheilen, was des *Meiboms Script. antiq. Mus.* ingleichen *Wallisen tom. III. oper.* so ein gewifser Musicus hinterlafsen, u. verkauffet werden sollen, kosten, u. ob noch mehr musicalische Bücher vorhanden.“ Dieses Schreiben, wobey das 2te Stück seiner Musical. Bibliothec war, will auf die nechstkommende Michaelis-Mefse, G. G. beantworten. Das zu Chemnitz in diesem 1737ten Jahre herausgekommene Musicalische Lexicon, ist meistentheils ein Auszug des meinigen. Mr. *Behncke* hat sich am verwichenen Fest der Heimsuchung *Maria* in unserer Stadt-Kirche allhier hören lafsen, u. mich versichern wollen: „Der H. Capellmeister *Mattheson* sey im *Nov. a. p.* gestorben; er sey ein *testis oculatus* von defsen Begräbnifs.“ Weil aber M. Herr mit demselben *correspondiren*, u. unterm 7. *Febr. a. c.* nichts davon gemeldet haben, will mir diese Erzehlung bedencklich fallen. Ich erwarte demnach hiervon Gewifsheit. Als denselben um M. Herrn Befinden fragte, erhielte zur Antwort: Sehr wohl! Er habe vor ungefehr 8 Wochen

(damahls) die Ehre gehabt, 2mahl mit Ihnen zu speisen. Ein gleiches hat Er bey mir zwar nicht genoſsen, doch so viel an Gelde bekommen, ein paar kurtze Mahlzeiten dafür zu genieſsen. Auch habe bey einigen Bekanndten seine Umstände bekannt gemacht, die denn auch etwas zusammen geleget u. ihm *communiciret*. Und, wie ich nachhero erfahren, ist er von der verwittbeten Frau Herzogin allhier mit 2 Thlr. und von der Princeſsin, des regierenden Herrn Hertzogs Schwester mit 1 Thlr. beschencket worden. Anjetzo soll er sich bey des regierenden Hrn. Herzogs Hochfürstl. Durchl. in Apolda, 3 Stunden von hier, aufhalten, ja gar in Dienste seyn genommen worden. Den *Critischen Musicum*, so Stückweise alle 14 Tage in 1/2 Bogen zu Hamburg ans Licht tritt, werde auf instehende Meſse von Leipzig aus mir anschaffen. Sollte Herr *Mattheson* todt seyn (welches gar wol möglich) möchte den Verfaſser deſsen wol wiſsen? Hr. M. *Mizler* wird auf jetzt gedachte Zeit *Praetorii Organographie*, mit seinen Anmerckungen erläutert, herausgeben. Dieses wird M. Herr aus den G. Zeitungen Zweifelsohne schon bewust, folgendes aber unbewust seyn: daſs der Weissenfelſser die ihm geliehenen Sachen, durch den, ihm vors Hauſs geschickten Bothen zwar *remittiret*, diesen aber nicht gelohnet, und noch viel weniger die versprochene Gegenlage dafür, nemlich des Hrn. Capellmeister *Hurlebuschens* Clavierwerck, übersendet hat; daſs demnach dieses Werck mir annoch gantz u. gar unbekannt ist. Beym Andencken dieses *odiensen* Vorfalls wird mir fast übel; derowegen auf etwas angenehmes verfalle, neml. M. Herrn für den letztern feinen Beytrag ergebenst zu dankken, und mich schlieſsl. zu Dero beharrlichen *Affection* bestens zu empfehlen, allstets verharrend

Meines Herrn

Weimar d. 1. Augusti 1737 — schuldigster Diener J. G. Walther.

P. S. Von einem ehemaligen Scholaren, der jetzo in Dreſsden bey den Stadt-Gerichten *Actuarius* ist, Namens *Joh. Andr. Roth*, habe unterm 6. *Junii a. c.* nachstehendes erhalten: „Herr *Advocat Schäffer*, welcher ein guter *Musicus* auf dem Clavier ist, u. dannenhero mit vielen Herren *Musicis*, insbesondere aber mit dem Herrn *Concert-Meister Pisendeln* in genauer Bekanntschafft lebet, hat diesem Dero Verlangen hinterbracht, u. mir noch gestern gesagt, wie wohlbenannter Herr *Concert-Meister* ihm nur noch letzthin die Versicherung gegeben, Ew. — Begehren in Ubersendung der *curriculorum vitae* von hiesigen, so noch lebenden als verstorbenen Herren *Musi-*

cis u. *Virtuosen* selbst zu *communiciren,* wie er denn dießfalls mit dem Herrn Capellmeister *Hassen* u. andern bereits gesprochen, u. sie um einen Aufsatz darzu ersuchet habe. Uber dieses hat mein *Adjunctus*, Herr *Harner* mit seinem Bruder, dem Brühlischen Capell-Directore hierunter auch geredet, u. dieser darzu, als zu einem lobenswürdigen vorhabenden Wercke, gute Hoffnung gemacht. Ich will nicht ermangeln, noch weiter zu *sollicitiren*, auch, bey sich ereignender Gelegenheit selbst mit Mr. *Pisendeln* u. andern zu sprechen.“ (Die Worte sind gut; die That aber wird noch besser seyn!) — Beykommendes *Carmen* hat, mein älterer Sohn zu überreichen, u. die Anrede zu thun, die Ehre gehabt. Der jüngere bedient sich, wegen der Augen-Maladie, so aus einer innerlichen Verstopffung herrühret, der Bade- und Trinck-Cur des bei Apolda an Ostern entdeckten Gesundbrunnens. Gott gebe sein Gedeyen dazu! Unsere Stadt-Kirche ist bey nahe fertig; nun dürffte die Reihe auch an die Orgel kommen, *si Diis placet*. Der Effect meines nunmehr 30jährigen Hierseyns, in welcher Zeit ich vielen, mit musicalischem Unterricht aufrichtig, u. ohne Ansehn der Person, gedienet habe, ist nun dieser: Daß jene Brod gefunden, u. noch gegenwärtig finden; ich aber solches verliehre. Denn, da nunmehro der Hr. Ober-Hofmeister von Münchhausen, mit seinen beyden Herren Söhnen von hier auf seinen Ritter-Sitz ziehet, so ists mit meiner Information nun völlig gethan. Kurtz: ich kan für Information meiner Scholaren, zu keiner mehr gelangen. Und so gehets auch in der Composition. Der, so nur 6 Jahr dabey ist, hat Zugang, und die Quelle wird verlassen, ja wol gar verachtet. Hierzu kommt noch, daß die Besoldung nicht richtig erfolget; wie denn jetzo 9 *Quartale* verflossen sind, da sie, gleich andern (?) völlig gesehen habe. *Sed hac sub rosa*, obgleich die Wahrheit! Bey so gestallten Sachen weiß fürwahr nicht, was hinführo anfahen soll, so als ein Neben-Werck, der edlen Music, als meinem Hauptwercke, nicht *despectirlich* sey. Doch, Gott wirds schon machen!! Diesem will so wol M. Herrn Werck, als mein Thun in Gelassenheit u. Hoffnung befehlen.

Mein Herr.

Darff ichs denn wohl wagen, mit dieser Zuschrifft zu erscheinen? da in so langer Zeit meine Schuldigkeit nicht beobachtet habe. Gewiß, ich habe mich recht geschämet, daß da ich das von Hrn. D. *Brückmann* durch Sie an mich aufgetragene nicht ausrichten können, so leer und bloß mit Worten allein, vor Ihnen mich einfinden sollen;

nachdem aber das eine Stück von dem begehrten, vor weniger Zeit, von einem vertrauten Freunde in hiesiger Nachbarschafft, unter der Versicherung, es sey eine wahre Copie vom Original, erhalten; als habe das Vergnügen, selbiges hiemit gebührend, nebst gehorsamster Empfehlung, zu übersenden. Diesem habe beykommende 2 Michaëlis-Stücke, zu M. Herrn beliebigen Gebrauch, anfügen wollen, zu einem Zeichen, daſs Ihrer nicht vergeſsen kann noch will; sondern, daſs eben noch so, wie vor vielen Jahren, gesinnet, und ein aufrichtiger Freund und Diener von Ihnen bin, solches auch bis in die Grufft verbleiben werde: nur möchte wünschen, meine Ergebenheit mit etwas beſsers an Tag legen zu können! Inzwischen wollen Sie damit vor lieb nehmen: wenigstens können Ihr Hr. Schwieger-Sohn, (welchen zu grüſsen bitte) es, als etwas unbekanntes, an seinem Orte aufführen, wenn es anders anständig ist. In dem Trompeten-Stück *recommendire* weiter nichts, als das *Ritornello* vor der letzten Baſs-Arie. Sollte Ihnen beyderseits mit *Kuhnauischen* und *Kriegerischen* Kirchen-Stücken, insonderheit aber lateinischen *Motett.*, von Italiänischer Arbeit, so starck als schwachen, gedienet seyn, würde mirs zum *plaisir* gereichen; wenn unter die letztern ein *convenabler* teutscher Text gelegt würde, könnten sie sämtlich recht, als was neues, paſsiren. Von *Bassani* und *Fiocco* besitze dergleichen einige, von denen ich solcher gestalt sagen kann, sie allein also zu haben. Ich will einige Wercke hersetzen, als: *Allegri. XII Motetti a voce sola, e 2 Violini, con Cont. Batistini. XII Motetti a voce sola, con e senza stromenti. Ciaja (Bernardino della) X Salmi a 5 voci, e due Violini, con C. Bassani. Fiocco. Albrici. Albinoni. Cherici* etc. etc. sind einzelne St. Jeder vollgeschriebener Bogen so wol in Partitur als Partien soll für 1 Marien-Groschen verlaſsen und weg gegeben werden. Es ist auch ein *Schell*ischer gantz unbekannter sehr starcker Jahrgang, in Partitur und Partien à 75 St. für 5 Rthlr. (ohne das *porto*) feil. Wer solche Sachen brauchet; kann viele, ja wol sehr viele Müh und Zeit mit Abschreiben erspahren! Mein jetziger Hr. *Cantor* ist zum Pfarrer *denominiret.* Es haben sich bereits 5 *Competenten* angegeben; es scheinet aber, als wenn keiner noch der rechte sey: weil es einem an diesem, und dem andern an jenem mangelt: man *reflectiret* hauptsächlich auf die Schul-*Studia*, und hiernechst auf eine starcke Baſs-Stimme; verstehet einer etwas in der Composition, so ists auch gut. Der letztere *Candidat*, welcher anderweit in hiesigen Landen schon ins 10 Jahr ein Stadt-*Cantorat* bekleidet, hat im letztern Stück einen Sprung vor den übrigen zum Voraus; aber sonsten heiſsts bey ihm:

Graeca sunt, non leguntur. Welches kein Wunder: denn er war vorher ein Bernhardiner Mönch. Es mufs sich also zwischen hier und *Michaelis* zeigen, wer mein 4ter *Collega* hier werden wird. Gott gebe nur einen friedfertigen! Von Drefsden aus habe Nachricht: dafs der Hr. Capellmeister *Mattheson* in Hamburg gestorben sey. Ihres Orts können Sie es sicherer und eigentlicher wifsen. Wie hälts denn mit des Sign. *Verocai* und anderer *Virtuosen* Lebens-Umständen? Aus Memmingen in Schwaben habe auf mein vor 4 Jahren dorthin gesandtes Schreiben, eine unterm 12 May a. *currentis* (1745) datirte Antwort bekommen, des Inhalts: „Zu Ende dieses jetzigen Jahres sollten mir 2 starcke Bände in *folio* postfrey, zu meinem Gebrauch, zugesendet werden.“ Wenn nun dieser Mann kein *promissor magno hiatu* ist, so dörffte wol noch in diesem Stück reich werden! Sobald an meinen Sohn nach Augfpurg schreibe, werde ein paar Zeilen an diesen behülfflich seyn wollenden unbekannten Gönner mit beylegen. Mein jüngerer Sohn ist seit Ostern 1736 noch beständig in Jena; und die ältere Tochter zu Gera, hat mich vor 2 Monaten zum 3ten mahle zu einem Grofsvater gemacht. So siehets in meiner Familie aus, dafür Gott zu preisen ist! Meine *Costa* wird in künfftiger Woche die Gehrain mit ihrer *infanterie* in Gera, G. G. besuchen. Vor ein paar Monathen kam ein junger Mensch von 26 Jahren, ein Zellenser, Nahmens, *Joh. Chrysostomus Mittendorff,* als ein gewesener Gymnasiast in Bremen, zu mir, liefs sich mit seiner Bafs-Stimme hören, verlangte ein *viaticum,* und gieng von hier nach Rudolstadt. Einen freyern und kühnern Menschen habe noch nie gesehen. Dieser hatte einen Zedul*) liegen lafsen, worauf die sämtliche hiesige Geistlichkeit, die Lehrer des Gymnasii, und einige *Musici* verzeichnet stunden, woraus abnehmen könnte: dafs er ein Stapeler sey. Hierauf empfehle Sie, in Gottes Schutz, mich aber Dero ferneren Wohlgewogenheit, allstets verharrend

Meines Hochgeehrtesten Herrn
aufrichtig ergebenster
Walther.

Weimar den 6 Augusti,
1745.

*) Zedul = Zettel.

Zur Frage des „Treble“.

Unvermeidlicher Zusatz zu dem Aufsatz in Nr. 10, 1889.

Die Behandlung der Frage des „treble“ in dieser Zeitschrift hat die Aufmerksamkeit eines französischen Gelehrten, des Herrn *Michel Brenet*, auf sich gezogen, wohl weniger der musikgeschichtlichen Bedeutung dieses Spezialpunktes wegen, als aus dem Grunde, weil die Erörterung der Bedeutung des treble im engen Zusammenhange mit der französischen politischen und Literar-Geschichte steht. In letzterer Beziehung gebietet der genannte Gelehrte über umfassende Kenntnisse und ein reiches Material, welches ihm erlaubt, meine ganze Behandlung des Themas als ziemlich zwecklos nachzuweisen. Nachdem einmal die Frage angeregt ist, wird es sich nicht umgehen lassen, der Beweisführung, welche Brenet unter der Aufschrift Y eut-il, au moyen-âge, un instrument de musique appelé treble? in den Archives Historiques, Artistiques et Littéraires (Recueil mensuel de documents curieux et inédits. Chronique des Archives et des Bibliothèques, Paris bei Bourloton, 20 Boulevard Montmartre) zum Gegenstande giebt, volle Aufmerksamkeit zu schenken. Die Gediegenheit seiner Gründe und die Wichtigkeit seiner Quellenangaben auch für die Musikgeschichte rechtfertigen es, dass ich einen möglichst vollständigen Auszug seines Aufsatzes gebe.

Brenet belehrt uns, nachdem er die Streitfrage kurz exponiert hat, über einen Haupt-Zeugen in derselben, den von Ambros citierten Carpentier. Pierre Carpentier, Benedictiner, hat sich durch seine wichtige Mitarbeit an der Wiederherausgabe des lateinischen Glossarium von Du Cange, welcher er ein französisches Glossar hinzufügte, bekannt gemacht. In diesem französischen Glossar von 1766 hat Ambros das Wort „treble, pro trompette, tuba“ und den kurzen Auszug aus den Annalen von Saint-Louis gefunden, auf dem alle seine Vermutungen fufsen. Dieser teilweise von Carpentier citierte Text ist der französischen Übersetzung des Lebens des heiligen Ludwig von Wilhelm von Nangis entnommen und steht in dem auf den Aufenthalt des Königs in Nazareth bezüglichen Kapitel:

> „Comme devotement il fit chanter la messe et solempnement glorieuses vespres et matines et tout le service à chant et à dechant, à ogre et à treble, ce purent tesmoigner cil qui i furent“.

Man weifs gegenwärtig, dass Wilhelm von Nangis sein Leben Ludwigs des Heiligen zuerst lateinisch geschrieben hat und zwar zu

einer zwischen der Thronbesteigung Philipp's, des Schönen und der Heiligsprechung Ludwig's liegenden Zeit, und dass die Übersetzung seines Werkes ins Französische, sei es durch ihn, sei es, was wahrscheinlicher ist, durch einen anderen, nach der Heiligsprechung gegen das Ende des dreizehnten Jahrhunderts stattfand (L. Delisle. Mém. sur les ouvrages de Guill. de Nangis, dans les Mém. de l'Académie des Inscriptions t. 27.). Der lateinische Originaltext, kürzer, als die französische Übersetzung, erwähnt chant, déchant, ogre und treble gar nicht.

> „Quam devote ibidem se habuerit, quam solemniter et gloriose fecerit celebrari vesperas, matutinas, missam et caetera, quae ad civitatem tam celebrem pertinebant, attestari veraciter possunt qui affuerunt.“ (Rec. des histor. de France. t. XX. p. 584.)

Diese Stelle ist aber an sich auch nichts weiter, als die Wiedergabe einer beinahe gleichlautenden aus der lateinischen Lebensbeschreibung Ludwig's des Heiligen von Geoffroi von Beaulieu, Zeitgenosse der Ereignisse, die er beschreibt und deren Zeuge er war:

> „Quam devote ibidem se habuerit, quam solemniter et gloriose fecerit celebrari vesperas, matutinas, missam et caetera, quae ad solemnitatem tam celebrem pertinebant, testes esse possunt, qui affuerunt.“ (Rec. des histor. de France. XX. p. 14.)

Die musikalischen Ausdrücke sind also, wie sich aus der Vergleichung aller dieser Stellen ergiebt, spätere Zusätze, Ausschmückungen des ursprünglichen Textes, daher für die Zeit Ludwig's nichts beweisend, und wenn man sogar wahrscheinlich machen könnte, dass das „treble“ eine Trompete gewesen sei, so würde damit noch in keiner Weise die Einführung eines solchen Instruments in die Kirchenmusik zur Zeit der Kreuzzüge erwiesen sein. Die Gelehrten, welche im Jahre 1761 die Herausgabe des Joinville leiteten und die der französischen Übersetzung des Guillaume von Nangis, veranstaltet von der Königlichen Druckerei, fügten dem Texte Randglossen und ein Glossar bei. Bei der auf unsere Stelle bezüglichen Note übersetzen sie die Worte „à ogre et à treble“ mit „avec orgues et instruments à chordes“. (Hist. de saint Louis par Jehan, sire de Joinville. Les Annales de son règne, par Guill. de Nangis. Paris, imprimerie royale 1761. in-folio. p. 223.) Im Glossar schreiben sie: „Treble, instrument à vent“ und fügen zur Aufklärung nachfolgende Stelle aus einer Bibelübersetzung bei, die zu den Manuskripten der Bibliothek des Königs gehört, von der sie aber weder Jahreszahl, noch Seite namhaft machen.

„A oure que vous orrez le son des trebles, de frestel, de harpe, de busine et de psalterie, de symphans et symphonie et de toutes manières de musiks, vous cheans ahourez les ymages d'or“. (Ibidem, glossaire p. lvij. Daniel, cap. III, v. 5.)

Dieses von Carpentier aufgenommene und citierte Bruchstück ist gar nicht geeignet, Licht auf die Natur des treble zu werfen, weil die Namen von Saiten- und von Blasinstrumenten darin ohne alle Ordnung durcheinander geworfen sind. Es bezieht sich allerdings auf die Stelle im Daniel: In hora qua audieritis sonitum tubae et fistulae, von der Kastner (G. Kastner, Les danses des morts. p. 215) eine andere Übersetzung überliefert hat, die nach seiner Angabe einer „Bibel des XII. Jahrhunderts“ entlehnt ist und worin das Wort estive, das im allgemeinen zur Bezeichnung eines Vorfahren der Posaune oder Trompete gilt, das Wort treble ersetzt.

„Tu as m'y decreet à chescun hom que overa oy le sonn de estive, de frestel, de harpe, de busine, de psalterie, de symphans et de totes maneres de musiks, soi abate et ahoure l'image de or.“

Mehrere sehr vollständige Aufzeichnungen von Musikinstrumenten des Mittelalters lassen uns bezüglich des treble im Stich, so die bei Wilhelm von Machaut in seinen Gedichten Temps pastour und Prise d'Alexandrie, so auch Jean Lefèvre in seiner Übersetzung des Gedichtes de Vetula von Richard Fournival, so endlich Kastner in den ungemein reichhaltigen Aufzählungen in seinen Danses des morts, wie nicht minder Fétis (Histoire générale de la musique) und M. Lavoix in „La musique au siècle de saint Louis“ (t. II. du Recueil de motets français des XII. et XIII. siècles, publ. par G. Raynaud.) Kastner hat nur die Ausdrücke triblère, triblers und trublice namhaft gemacht als ehemals üblich gewesen zur Bezeichnung eines Instruments von der Familie des Horns oder Cornet (Rüdenhorn oder Zinken). Als Resultat ergiebt sich aus den wiedergegebenen Anführungen Brenet's: dass der Ausdruck treble zur Bezeichnung eines Instruments sich nur zweimal findet, nämlich in dem Bruchstücke der Übersetzung der lateinischen Annalen des heiligen Ludwig von Wilhelm von Nangis und in dem Auszug aus einer unsicheren Bibel, welche in der Ausgabe des Joinville und Wilhelm von Nangis von 1761 erwähnt wird.

Als Gegensatz dazu giebt der französische Musikgelehrte eine Anzahl von Stellen, wo treble in seiner eigentlichen, der Vokalmusik

angehörenden Bedeutung vorkommt, die entweder einen Satz für drei Singstimmen oder die oberste dieser drei Stimmen ausdrückt.

Das Liederbuch von Montpellier enthält drei Proben von Sätzen für drei Singstimmen, deren tiefste (Tenor) eine kurze lateinische Phrase festhält, auf welcher die beiden oberen zwei französische Couplets aufbauen (duplum und triplum).

Die erste Stimme von n⁰ LXX singt:

Amours en cui j'ai fiance
De merci trover
Par jolie contenance
Me fet ce treble accorder etc.

Die erste Stimme in n⁰ LXXII singt:

De joli cuer doit venir
De faire I treble plesant etc.

Und die erste Stimme in n⁰ LXXXVII:

Quant se depart la verdure des chans
Et d'yver neist par nature frois tans,
Cest treble fis accorder à II chans
Que primes fis.

(Raynaud Rec. de motets fr. t. 1. p. 94, 96, 115.)

Das berühmte Manuskr. des Romans von Fauvel aus dem 14. Jahrhundert (auf der National-Bibliothek) enthält Musikstücke, welche die Bestimmung hatten, im Verlaufe der Deklamation dieser Dichtung gesungen zu werden. Die Übersicht dieser Stücke unterscheidet die „à trebles et à tenures“ und die „à tenures sans trebles“.

Das Wort treble kommt ferner in dem Gedichte von Gaces de la Buigne vor, in dem der Schriftsteller des 14. Jahrhunderts, um das Gebell der Jagdhunde humoristisch zu kennzeichnen, eine Anzahl der Vokalmusik seiner Zeit entlehnte Ausdrücke in Gebrauch zieht.

Les plus grans chantent la teneur,
Les autres la contre-teneur;
Ceux qui ont la plus clere gueule
Chantent la tresble sans demeure
Et les plus petits le quadrouble.

(H. d'Orléans, Notes et documents relatifs à Jean, roi de France, dans les Miscellanies of the philobiblon society, t. II. p. 174.)

Im Supplement zu dem Glossar von Carpentier, Ausgabe Didot, des großen Vocabulars von Du Cange und Carpentier, teilt der Heraus-

geber Henschel drei Erwähnungen des Wortes treble mit, die offenbar im vokalen Sinne zu nehmen sind; die erste ist aus dem Roman von Renart, vers 21374, entnommen:

Un benedicamus farsi
A orgue, à treble et à deschant.

Die zweite, aus dem Roman von Partonopeus, vers 10769:

Cil clerc cantent en treble vois.

Die dritte, aus der Sammlung von Fabliaux von Jubinal, t. II. p. 36:

De meyne et de tresble e de bordoun.

Schliefslich führt Brenet aus der „Art de dictier“ von Eustache Deschamps (1392) folgende Stelle zur Unterstützung seiner Auffassung an:

„Les chancons natureles (poésies) sont delectables et embellies par la melodie et les teneurs, trebles, et contreteneurs du chant de la musique artificiele.“

(Poésies morales et historiques d'Eust. Deschamps, publ. par Crapelet. p. 266.)

Brenet resumiert auf Grund seiner Quellenkenntnisse wie folgt: Ambros und Eichborn haben die vokale Bedeutung des Wortes treble nicht gekannt; zur Erklärung seiner instrumentalen Bedeutung haben sie nichts, als den Text aus der Übersetzung von Guillaume von Nangis zur Verfügung gehabt. Dieser Text aber giebt ebensowenig wie die zu seiner Erklärung herangezogene Bibelstelle irgend einen Fingerzeig über die Beschaffenheit des treble und erlaubt nicht den mindesten Schluss über die Art der in die Kirche aufgenommenen Instrumentalmusik; klar und sicher ist einzig und allein, dass treble und triplum in der Vokalmusik dieselbe Bedeutung hatten. Hat es also überhaupt jemals ein Instrument des Namens Treble gegeben, so muss dieser Name in einer Beziehung zu der gewöhnlichen Bedeutung von Treble gestanden haben. Angesichts der wenigen vorhandenen Stellen, über die im Vorgehenden genau gehandelt worden ist, fallen die Hypothesen von Ambros ebenso wie die von Eichborn, denn etwas andres sind deren Ausführungen auf keinen Fall, in sich zusammen.

Ich möchte in meinem Facit, welches ich aus dem reichen beleuchtenden Materiale, das Herr Brenet zu unserer Frage beigebracht hat, ziehe, noch weiter gehen. Wir wissen genau, was treble in der Vokalmusik bedeutet hat. Bezüglich seiner Bedeutung in instrumen-

taler Hinsicht liegt uns nichts weiter vor, als das Fragment aus den Annalen des heiligen Ludwig in späterer französischer Übersetzung und die Berufung Carpentier's auf eine unkontrolierbare französische Bibel-Übersetzung. Aus der letzteren lässt sich gar nichts über die etwaige instrumentale Natur des Treble folgern. Für die Stelle bei Guillaume von Nangis liegt nicht der mindeste Grund vor, an eine instrumentale Bedeutung von Treble zu denken. „A chant et à dechant, à orgue et à treble,“ warum soll hier treble ein Instrument bedeuten und nicht einfach eine Singstimme oder einen Satz für Singstimmen?! Der Erklärungsversuch Carpentier's und seiner Mitarbeiter ist musikwissenschaftlich ohne alle Bedeutung, zumal diese Glossatoren sich selbst über treble ganz unklar sind, es in der Randnote mit „instruments à chordes“ und im Glossar mit „instrument à vent“ erklären wollen. Aufserdem finden sich nur noch die einen entfernten Gleichklang mit treble an sich tragenden Ausdrücke triblers, triblère bei G. Kastner (Danses des morts), die derselbe ohne nähere Quellenangabe mit hornartigen Instrumenten in Beziehungen setzt. Ich meine, dass wir auf diese Vorlagen hin überhaupt nicht genötigt sind, die Frage aufzuwerfen: ob es in der mitttelalterlichen Musik ein Instrument Namens Treble gegeben habe? Die Hypothesen von Ambros entbehren jeder Stütze und sind als ohne allen musikgeschichtlichen Wert über Bord zu werfen. Was meine Erörterungen im Anschluss an Ambros anbetrifft, so ist das von Ambros abweichende Resultat derselben durch die neue französische Beleuchtung der Frage vollständig überholt und meine Ausführungen haben nur einen negativen Wert, nämlich den, die Unmöglichkeit der Voraussetzungen von Ambros zu erweisen, und dienen als Zwischenglied zwischen diesem und Brenet, welcher mir diese nicht eben bedeutungsvolle Nebenfrage endgiltig gelöst zu haben scheint.

Hermann Eichborn.

Mitteilungen.

* Johannes Peregrinus: Geschichte der salzburgischen Dom-Sängerknaben oder schlechthin des Kapellhauses von .... (Sonderabdruck aus den im Selbstverlage der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde erschienenen Mitteilungen. Bd. 28.) Salzburg, Jos. Oberer's sel. Wwe. 8°. 186 S. (ohne Register). Pr. 2,50 M. — Der jüngst verstorbene Verfasser ist der Dommusikdirektor Hupfauf zu Salzburg, der sich bereits durch ähnliche Arbeiten einen Namen gemacht hatte. Die

vorliegende Geschichte des Kapellhauses ist auf sorgfältiges Studium der noch vorhandenen Dokumente gestützt und gewährt einen genauen Einblick sowohl in das Institut selbst, als in die Ausübung der Kirchenmusik überhaupt in Salzburg. Die leitenden und mafsgebenden Künstler aber selbst treten in der Darstellung völlig zurück und werden kaum dem Namen nach hie und da einmal erwähnt. Teils lag es wohl in der Aufgabe selbst, teils aber scheinen die Quellen selbst über die betreffenden Dirigenten und Musiker wenig zu bieten. Wie gern hätte man über Paul Hoffheimer Näheres erfahren, doch er wird nur ganz nebenbei genannt. Dass übrigens über die ältere Zeit alle Dokumente über die Kapelle fehlen, beweist das von Seite 167 ab mitgeteilte Verzeichnis der Kapellmitglieder, welches erst mit dem Jahre 1677 beginnt. Es steht also gar nicht zu hoffen, dass wir je mehr erfahren werden, wenn nicht etwa noch unentdecktes archivarisches Material ans Tageslicht gefördert wird. Die vorliegende Arbeit hat daher auch weit mehr ein kulturhistorisches, als ein musikhistorisches Interesse und kann nur von jener Seite aus in Betracht gezogen werden. Die Gründung der Singschule oder Kapellhauses fällt in das Jahr 1544 (S. 45) und von hier ab führt uns der Verfasser Schritt für Schritt bis in die neueste Zeit und versäumt nichts das Bild bis ins Kleinste und Nebensächlichste (Wohnung, Kleidung, Essen und Trinken) zu vervollständigen. Noch sei erwähnt, dass der Verfasser von S. 95 ab sich die gröfste Mühe giebt den viel geschmähten Erzbischof Hieronymus, Grafen von Colloredo, der im Jahre 1772 die Regierung antrat und unsern Mozart einst in so kränkender Weise behandelt hat, in das beste Licht zu stellen und seine Verdienste um die Kapelle ausführlicher nachweist und behandelt als bei allen übrigen Erzbischöfen. Wenn man eben alles Böse negiert und nur das Gute eines Menschen hervorsucht, so ist es allerdings nicht schwer aus jedem regierenden Haupte einen über jeden Tadel erhabenen Herrscher zu machen. Die angehängte Mitgliederliste von 1677 ab ist für die Biographie eine wertvolle Zugabe.

* *Ludwig Senfl*'s Komposition des „Non moriar“ aus Luther's Gedicht „Confitemini“, um dessen Komposition Luther einst Senfl bat, scheint sich jetzt nach von Liliencron's Untersuchungen (Viertelj. Schrift von Chrysander etc. Bd. 6, 123) in dem Schauspiel Lazarus von *Joachim Greff* wiedergefunden zu haben. Abdruck des kurzen vierstim. Gesanges nebst Beweisführung ebendort. Der Tonsatz selbst widerspricht nicht der Annahme, dass er von Senfl sein könne.

* *Heinrich Isaac* ist also kein Deutscher, sondern ein Flanderer, wie aus dem durch Straeten's Veröffentlichung des Testamentes Isaac's in dem 8. Bde. seiner la Musique aux Pays-Bas, S. 529 klar hervorgeht. Das Testament ist in Florenz am 4. Dez. 1516 abgefasst. Die auf die Feststellung seiner Person bezügliche Stelle des Testaments lautet in deutscher Übersetzung: „Da wohl nichts so sicher ist als der Tot und nur ungewiss die Stunde desselben, so hat der ausgezeichnete Musiker, Magister *Arrighus*, einst *Ugonis de Flandria*, (Straeten erklärt dies so, dass er Arrigo di Ugo, also im Flandrischen: Henri van Hugues, oder vielleicht Hugens geheifsen habe, wie in Flandern und Brabant der Name vorkommt), gewöhnlich *Arrigus Ysach* genannt, wohnhaft in der Gemeinde St. Marcus zu Florenz, durch Gottes Gnade gesund an Geist, Sinnen und Verstand, doch am Körper schwach, in der Absicht über sein Hab und Gut und seine Rechte zu verfügen, folgendes Testament errichtet.“ Damit fallen alle bisherigen Mutmafsungen in nichts zusammen und die längst bewunderte und erkannte Thatsache, dass Isaac sich mit derselben Gewandtheit im niederländisch künstlich kontrapunktischen Stile

bewegt, wie im deutschen Liede und der italienischen Canzone, ist nur auf sein universales Genie und den langjährigen Aufenthalt in Deutschland und Italien zurückzuführen.

* Eine Lossprechung eines Hoftrompeters im 18. Jh. Die Aufdingung des Trompeterscholaren bei dem „Prinzipal" oder „Lehrprintzen" geschah vermittelst eines Vertrages, den zu besserer Sicherheit der Kammerfourier mit unterzeichnete. Die Verabfolgung eines „Trunkes" hierbei war üblich. (1766 in Bamberg bestand der Trunk „ex speciali gratia 12 maas officier Wein u. 6 Räth brod," die vom Hofe aus verabreicht wurden.) Nach zweijähriger Lehrzeit wurde der Scholar freigesprochen und fand die Freisprechung in feierlicher Weise statt. Der Lehrher hatte vorerst die Erlaubnis des Obermarschalls einzuholen den Scholaren freizusprechen, und nachdem er diese erhalten, versammelten sich alle Hoftrompeter mit dem Hof-Heer-Pauker und dem Trompeter von der Garde bei Hofe, „alwo dieselben dem freizusprechenden Scholaren die ksl. kgl. Privilegia u. Statuten vorlasen mit dem Beysatz und Anempfehlung, dieselbe öfters zu lesen u. denenselben nachzuleben u. da dieses geendet, musste er die gewöhnliche Feldstück blasen. Als aber der Herr Obermarschall selbsten nachher an Hofen kamen, empfiengen sämtliche Trompeter in der blauen Liveré Hochselben auf dem Gang, wo sonach Herr Obermarschall in das Obermarschallamtszimmer gingen, Hochwelchen der Cammerfourier, den Degen anhabend, mit den übrigen Trompetern u. deme die Scholaren folgten. Herr Obermarschall hielten eine Anrede u. Ermahnung denen ihnen Trompetern gnädigst ertheilten kays. u. kgl. schönen Statuten auf das Fleifsigste nachzuleben u. suchen jene Ehre zu erhalten, welche einem wackeren Trompeter anstendig; wolten also in dieser Anhofnung mit gnädigster Erlaubnis Celsissimi (des Fürstbischofs) denselben freysprechen, wobey Hochselbe die von dem Lehrprintz dem Herrn Obermarschall eingehändigte Trompeten dem Scholaren überreichten, beynebst auch den Degen, welchen der Cammerfourier dem Oberm. darreichte und gaben Ihme zwei Backenstreiche mit dem Zusatz, dieses dermahlen gelitten zu haben, in Zukunft aber von keinem mehr unbilliger Weiss zu dulden. Die Trompeter danketen dem H. Oberm. für die hohe Gnad u. H. Oberm. hatten die Gnad denenselben einen Trunk geben zu lassen. Da deren 7 so empfing jeder 1 Maas Officierwein, 1 Maas Bier, 1 Laibel Brod u. 1 Stück Käs, welches sie auf hohe Gesundheit in der Vier Aembte Stuben verzehret." Der Lehrbrief des Scholaren wurde mit beigedrucktem hochadligen Petschaft von dem H. Oberm. unterschrieben und von einem Kammerfourier mitunterzeichnet. Die Kosten einer solchen Freisprechung betrugen z. B. 1765 in Bamberg: 50 Thlr. „überhaupt an Lehr- und Freisprechung". Obige Beschreibung teilt Freiherr von Marschalk in seinem Buche „Die Bamberger Hof-Musik" Bamberg 1885, p. 39 mit. Die Freisprechung betraf Lorenz Merkel am 17. Febr. 1775, der Lehrprintz war Straufs und der Obermarschall Schenk von Stauffenberg. Ein Hoftrompeter erhielt an Gehalt (1785 in Bamberg): 120 fl. fränk. jährlich, 2 fl. wöchentl. Kostgeld, 8 fl. 48 kr. oder 1 Carolin Neujahrsgeld, für den Landritt 3 fl. 12 kr. fränk. oder 4 fl. rhein. Neujahrsgeld, aufserdem $18^1/_2$ Symra Korn (Simmer), 2 Pfd. Unschlittlichter, 2 Beesen wöchentl., 4 fl. 48 kr. fränk. oder 6 fl. rhein. zu einem Paar Stiefeln alle 2 Jahre. Alle Jahre eine neue Liveré sammt allem Zubehör, alle 3 Jahre einen Mantel u. alle 3 Jahre neue Trompeten samt Quasten (ib. p. 62).

* Herr Prof. Otto Kade hatte 1888 über die ersten Aufführungen des Messias von Händel in Deutschland eine Broschüre veröffentlicht, demnach die erste Auf-

führung in Hamburg 1775 stattfand. (Siehe M. f. M. 20, 33.) Jetzt teilt Herr Jos. Sittard in seinem Werke Geschichte des Musik- und Konzertwesens in Hamburg Seite 110 eine Anzeige mit, aus der hervorgeht, dass die erste Aufführung schon am 15. April 1772 in Hamburg stattfand und zwar auf Veranlassung und unter Direktion eines Herrn Arne. Herr Sittard glaubt, dass dies der englische Musiker Thomas Augustine Arne gewesen sei. Da derselbe aber von 1710 bis 1778 lebte und daher 1772 in einem Alter stand, wo man sich solcher gewagter Unternehmungen wohl hütet, so ist Chrysander's Vermutung im Hbger. Correspondenten vom 22./12. 1889 wohl glaubwürdiger, dass damit sein Sohn Michael Arne (geb. 1741) gemeint sei. Die Einführung des Messias in Deutschland ist demnach auf englischen Unternehmungsgeist zurückzuführen. Die Ankündigung in der „Neue Zeitung“ lautet: „Auf vielfältiges Verlangen der Kenner und Freunde der Musik wird Herr Arne Donerstags, den 14. dieses (Mai) das Oratorium, der Messias, welches als ein Meisterstück von Händel so berühmt ist, und am 15. April in dem Privat-Concert des Herrn Arne auf dem Bosselhofe mit grofsem Beyfall ist aufgeführet worden, in dem Drillhause öffentlich abermals aufführen. Die vornehmsten Arien werden von Miss Venables gesungen, und der Beschluss mit dem grofsen Coronation Anthem von Händel, welches ebenfalls schon auf dem Bosselhof aufgeführet worden, gemacht werden. Die Billets zu 1 Mk. 8 Sch. sind in des Herrn Eules Hause, auf der Neuenburg neben der Apotheke und auf dem Tornquistischen und Dreyerschen Caffeehause zu haben. Anfang 5½ Uhr.“ Eine Unpässlichkeit der genannten Sängerin verzögerte die Aufführung bis zum 21. Mai. Über die Verdeutschung des Textes hat Herr Sittard nichts aufzufinden vermocht.

* *Conservatorium* der Afdeeling Amsterdam van de Maatschappij tot bevordering der Toonkunst. Bericht van het 5. Schooljahr 1888/89. 41 Schüler und 10 Hospitanten besuchten das Institut, darunter 1 Schüler für Theorie und Komposition und 17 für Gesang. 11 Lehrer erteilen Unterricht. Fast jeden Monat findet ein Vortragabend statt, in welchem ältere und neuere Kompositionen zur Aufführung gelangen.

* Aus dem Nachlasse eines Musikers sind verkäuflich 1. *Mozart*'s sämtl. Werke in der neuen Ausgabe von Breitkopf & Haertel in Partitur, Hlbfrz., statt 1150 M, für 750 M. 2. *Otto Jahn*, Biogr. Mozart's, 1. Ausg. in 4 Bd., gebunden, statt 52 M, für 35 M. 3. *Vierteljahrsschrift* für Musikwissenschaft, Leipzig Bd. 1 bis 4, eleg. geb., statt 56 M, für 30 M. 4. *Kocher*, Harmonik, gebunden, statt 10 M 50 Pf., für 6 M. Bestellungen nimmt Herr Georg Maske in Oppeln (Schlesien), Ring 25, entgegen.

* Hierbei eine Beilage: Fortsetzung zum Katalog der Musik-Sammlung der Kgl. öffentl. Bibliothek zu Dresden. Bog. 12.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

MONATSHEFTE

für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XXII. Jahrgang.
1890.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf.

Kommissionsverlag
von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Bestellungen
nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.

No. 5.

Die Musik in den schweizerischen Dramen des 16. Jahrhunderts.

Von Dr. W. Nagel-Zürich.

In den Schauspielen des 16. Jahrhunderts spielen Musik und Gesang eine grofse Rolle; nicht nur, dass Gesang die Zwischenakte ausfüllt, dass das „hofieren“ umständlich vor sich geht, auch Gespräche über die Musik,. über ihre Wirkung, die sich je nach dem Charakter der Zuhörenden in besonderer Weise äufsert, finden sich vor; ja, Jubal, der in der Bibel genannte Erfinder der Musik, hält sogar einmal einen kleinen Vortrag über diese „Erfindung“ und giebt sich dabei als Schöpfer der Mensuralmusik aus:

es weifst schon yetz alle welt
Das ich d'stimm in ein zal han gstellt
Ufs kunst der Matematica,
Wie jr bald werdend hören da,
Als ich g'hört d'lüt on regel singen
Ouch d'vögel süfs und lieblich klingen
Da han ich d'Music bald erdacht
Und d'stimmen in ein ordnung bracht.
. . . .
Ich mag alles das man kan singen
Uff zechen linien zammen bringen
Wiewol man lieblichers findt nüt
So han ich mich doch defs nit b'gnügt
Sondern vil stimmen zammen g'fügt
durch Instrumente mengerley.

Die Frage, ob jedes unsrer Dramen der Musik bei den Aufführungen bedurft habe, kann ohne weiteres bejaht werden. In einzelnen Stücken finden sich zwar keine näheren Angaben darüber; in den meisten nimmt die Musik jedoch einen so breiten Raum ein, dass nicht anzunehmen ist, das Volk, dem die Musik als integrierender Teil der Dramen hoch willkommen war, habe ihrer in einigen Stücken ganz entbehren mögen. Es blieb natürlich der jedesmaligen Regenz der Stücke überlassen, der Musik nach den vorhandenen Mitteln die Grenzen der Beteiligung abzustecken. Man unterschied genau zwischen Gesangs- und Instrumentalmusik, welche letztere selbständig war, insofern sie einzelne Signale, deren Bedeutung allgemeiner bekannt gewesen sein muss, gab, unselbständig, insofern sie auch hier bekannte Lieder vollstimmig spielte, und deren einige, wie eine Vorschrift besagt, stets von den Spielleuten vorbereitet sein sollten, damit man durch sie etwa unfreiwillig entstandene Pausen in der Handlung ausfüllen und so das Publikum über den nicht vorgeschriebenen Unterbruch des Stückes hinwegtäuschen könnte. Findet sich die Angabe: Musica allein in den Texten vor, so haben wir das Eintreten von Instrumentalmusik anzunehmen, denn Gesänge werden jedesmal als solche bezeichnet, oft die Texte oder die Melodieen angegeben, nach denen zu singen ist. Es heifst z. B. in: ein gar schön Spyl von dem glöubigen vatter Abraham etc. (Zürich, Froschauer 1562): Musica. In der melodey, Vitam faciunt beatiorem. O mensçh one schärtzen hie lern alleine. Oder in Birk's Tragoedie wider die Abgötterei (1535) sapphische Strophen: Hymne wie iste confessor. Beel starcker Gott etc. Oder: ein ander gsang, glych eim Magnificat. quarti toni. Beel starcker Gott, wir loben dich. Oder: ein andres sapphicum: Wir sönd alleyne Lieben Gott vertruwen. Ferner ein andres Mal nach: pange lingua zu singen. Oder: Chorus. Asclepiadum Gliconium

„Nun lond uns fromme lüdt
Loben den herren millt“ ...

So findet sich auch die Angabe: wie ein sapphicum zu singen. Sapphische Strophen finden sich u. a. auch in **Birk's** 1532 erschienener „Historie von der Susanne“. Erinnert man sich, dass *Peter Tritonius* 1507 seine Sammlung 4stimmiger Kompositionen horazischer Metren erschienen liefs, (vgl. Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft 1887: R. v. Liliencron, die horaz. Metren in deutschen Kompositionen des 16. Jahrhunderts, dazu: Benedict Widmann über Statius Olthof, ebda. 1889), dass 1526 weitere Kompositionen derselben Metra herauskamen, die wie jene zu Lehrzwecken benutzt

wurden, so haben wir hier einen deutlichen Beweis von der raschen Ausdehnung der neuen Kompositionsart. Dass die Bearbeitung des Werkes des Tritonius durch *L. Senfl* (1534) in der Schweiz rasch bekannt wurde, ist anzunehmen. Wie weit die spätere Komposition horazischer Metra durch *Paul Hofhaimer*, welche 1539 Joh. Petrejus in Nürnberg druckte, in der Schweiz eingewirkt haben, ist nicht bekannt. —

Die Chortexte werden meist ganz mitgeteilt; entweder nimmt der Chor an der Handlung teil oder aber er füllt die Zwischenakte aus, indem er in allgemeinen moralischen Betrachtungen an das durch den vorhergegangenen Akt gewonnene Stimmungsresultat anknüpft. Über das letztere vgl. meine Mitteilung: M. f. M. 1889, pag. 109 ff. Über den ersteren Punkt hier noch folgendes. In des Mathias Holzwart Spiel von Saul (1571) treten nach David's Kampf mit Goliath 6 Frauen von Sacho mit Saitenspielen in den Händen auf und singen ein Preislied des jungen Helden in der Melodie: iam sates terris; dann erscheinen 6 Frauen von Asleca von der andern Seite der Bühne und singen und spielen gleichfalls. Nach dem Gesange ziehen sie mit ihren Spielen umher, d. h. wohl, sie geben eine Art von Postludium, während sie abziehen. Ganz neu ist, dass im Spiel von Abraham der Chor eine Art von Begrüſsungslied zu Beginn des Stückes singt, und darauf erst das Argument des Herolds folgt (Gott grüſs euch gmein | jung groſs und klein). Selten sind die Noten angegeben. Im allgemeinen tragen die Chorgesänge das gleiche typisch-steife Aussehen. Eine Ausnahme machen z. B. manche Chöre in dem Luzerner Osterspiel von 1583, dessen Gesangsheft mir vorliegt. (Vgl. über das Osterspiel Renward Brandstetter: Zur Technik der Luzerner Osterspiele. Basel 1884. Derselbe: Die Regenz bei den Luzerner Osterspielen. Luzern 1886. J. Baechtold: Gesch. d. deutschen Ltrtr. i. d. Schweiz. Frauenfeld 1889. 4. u. 5. Lfg.) Die Namen der Verfasser von Text und Musik sind uns überliefert. In dem handschriftlichen Bande, dem zehnten von 12 stattlichen Folianten (sie befinden sich in Luzern auf der Bürgerbibliothek), heiſst es nämlich: „... durch *Renwardum Cysat* Stattschrybern zu Luzern und Regenz des spils, so vil die rymen und sprach belangen, und durch den würdigen *Fridolinum Jung*, Priester und Organist, die Noten gesetzet". Der Sinn oder Unsinn der Textworte verlangten hier eine andre, lebendigere Anteilnahme der Musik als in den oft herzlich platt moralisierenden Chorliedern. Die Worte, so weit sich überhaupt bei ihnen irgend etwas denken lässt, laufen auf eine Verspottung der Juden heraus, indem diesen ein schauerliches Sprachgemengsel von griechisch,

lateinisch, deutsch und hebräisch in den Mund gelegt wird. Die Musik beteiligt sich in ihrer Art an dieser Verspottung, ahmt das „Mauscheln“ nach und unterstützt oft in recht drolliger Weise besonders accentuierte Worte. Freilich darf man in den Chören trotz einzelner Besonderheiten nicht nach allzu großer Mannigfaltigkeit suchen; aber es springen sofort gewisse typische Intervallschritte und Anfänge ins Auge, und immerhin sind sie merkwürdig genug, dass die Mitteilung wenigstens einzelner der Chöre gerechtfertigt erscheint. Einem Chor gehen gesprochene Worte voraus, derart, dass Subjekt und Prädikat des Satzes gesprochen wird und bei der Angabe des Objektes der Chor einfällt. Ich teile ihn unten vollständig mit. Die Textworte (so an dieser Stelle) machen oft den gleichen Eindruck wie unsere Kinderreime, z. B. die beliebten Abzählreime. (Vgl. L. Tobler: Volkslieder. Bibl. älter. Schriftw. d. d. Schweiz. Huber, Frauenfeld.)

Einzelne Mitteilungen, die noch bekannt zu werden verdienen, füge ich hier am besten an, da sie sich zum Teil auf schon genannte Stücke beziehen. Ich sagte schon, dass in den Dramen auch von der Musik die Rede ist, dass man ihre Wirkung preist. So wird Saul von Davids Harfenspiel beruhigt, und in der „Belägerung der Statt Babylon“ (von Jos. Murer aus Zürich 1559) findet sich eine sehr interessante Belegstelle.

Nach einem lukullischen Mahle, das Belsatzar seinen Freunden giebt, ertönt erst ein lustiges „hofrächt“ der Spielleute, dann ein vierstimmiger Gesang. Dem einen der Zuhörer geht nun die Musik der Flöten und Schwegeln über den Gesang, weil jene so lange „colorirend“; der andre fühlt sein „leid zerstört“, der dritte glaubt, selbst Götter könnten solche Musik nicht zu Wege bringen, Belsatzar vertröstet alle auf noch Schöneres: 4 Lauten erklingen; das Beste hat der König aber auf zuletzt verspart: „D'violen bruchend rächt vom grund“. Alle sind entzückt und schliefslich preist einer in begeisterten Worten die Kunst:

„Die Kunst ist über alle Ding
im und under des himmels ring.“

Auch die Königin und die Kebsweiber Belsatzar's rühmen jede in ihrer Art die Musik; es ist ein sehr feiner Zug des Dichters, wenn er jene sagen lässt, sie glaube durch die Töne in den Himmel versetzt zu sein, während einer der Nebenfrauen das Herz in „bgirlichkeit“ entbrennt.

Noch eine Stelle möchte ich hier anführen; nicht so sehr der poetischen Schönheit des Textes wegen, obgleich diese nicht gering

ist; vielmehr wegen der geschickten Vorbereitung des Chores durch die Worte, die auf einen durch die Musik zu erzielenden Höhepunkt der Szene hindrängen. Die Szene findet sich im Spiel von der Empfängnis und Geburt Christi von *Jacob Funckelin* (1553). Den Hirten auf dem Felde nähert sich der Engel Gabriel und erzählt ihnen mit Worten, die offenbar dem schönen Lutherschen Weihnachtslied: Vom Himmel hoch — nachgedichtet sind, von der Geburt des Heilands. Er schildert, wie er ein „Kindlein rein" geworden sei, damit alle Sünder Gottes Kinder würden:

„Deſs fröuw sich alle Christenheit
Und danck jm deſs in ewigkeit."

Nun singt der ganze Chor der Engel das gloria in altissimis deo. Die Hirten sind geblendet von der überirdischen Erscheinung und dem Wohllaut der Töne:

Nozer: Es lut so hertzigklichen wol
Das mir min hertz noch fröuden vol
Ich meint ich wär im himmel droben u. s. w.
Photir: Wenn d'stimmen aller menschen kind
Und s'gsang der vöglen, wär sy sind,
Zusammen thät, wärs by mim eidt
Gen disem luter trurigkeit.

In der That muss die Wirkung auf die Zuschauer eine überwältigend tiefe gewesen sein: unsichtbare Sänger lassen den feierlich schönen und freudig bewegten Gesang mit seinem energischen Rhythmus ertönen. Wie jauchzend tönt das „Glori" dazwischen, wie eindringlich hebt sich die Melodie gegen den Schluss hin, um mit dem nachdrücklich ernsten und darum um so verheiſsungsvolleren Worte zu schlieſsen, dass heute der Heiland geboren ist. Vgl. die Musik.

Und noch ein letztes Beispiel aus dem Noe des Hans von Rüte (1546), dem gleichen Werke, in dem Jubal die eingangs angeführten Worte spricht, in dem übrigens auch eine genaue Abschätzung der Instrumente gegen einander stattfindet.

Nachdem mancherlei Gruppen von Instrumenten nach einander gespielt haben, sagt Lamech, die Instrumente vermöchten recht gut „Anfechtung" ins Blut zu bringen:

Sy b'wegent hertz, b'gird sinn und gmüt,
Die seyttenspyl gend früntlichkeit,
Das man zur liebe ganz wirt b'reit
Zu fröligkeit züCht mich der gsang
So bringt der Instrumenten klang (d. h. die Blasinstrumente)

Vil manheit und ein grossen Mut
Es übertrifft herrschaft und gut. —

Noch ein Wort über die Spielleute, die oft charakteristische Namen tragen; so heifst ein Trummenschlaher „Bombaradach". Ihre Ämter erstrecken sich auf das Ansagen der Tageszeiten, der Gastereien, das „Abblasen" nach Beendigung des Mahles, sie treten auch als komische Personen auf, insofern wenigstens, als ihre Worte oder Worte über sie auf die Lachlust der Zuschauer wirken sollen. In der Ölung David's von Val. Boltz spricht Jefsriel von des Trompeters Durst: weil er betrunken sei, habe sein Instrument keinen Ton. Im „Noe" wollen die Trompeter zum Essen blasen, dass ihnen „der halfs möcht krachen". Dann vertreten die Musikanten auch die Polizei und wehren dem andrängenden Volke ab. Natürlich machen sie in kriegerischen Szenen entsprechende Musik. Zu bemerken ist noch folgendes. Japhet sagt im „Noe":

mit einer trumeten allein
wirt zuher b'rufft der mannen gmein,

d. h. beim Klange einer Trompete müssen sich alle Männer, die mindestens 20 Jahre zählen, einfinden. Das letztere geht aus einer früheren Stelle hervor. Man muss die Bedeutung dieses und andrer Signale wohl allgemeiner gekannt haben, denn es heifst später einmal: Cham „blafst ein stille" ohne dass hier, wie es an andren Stellen allerdings geschieht, der Befehl nochmals mündlich wiederholt würde.

Wir sahen, dass die viel berühmte, „Musikantenkehle" auch in unsern Dramen ihr Recht behauptete. In einigen Bemerkungen, welche Zwingli's Amtsnachfolger Bullinger seinem schönen Spiel von der Lucretia (Neudruck von Baechtold: Schw. Schausp. d. 16. Jhs. Huber, Frauenfeld. 1890.) über Geberden und Wesen der Darsteller anhängt, sagt er ausdrücklich: „die Sänger und Diener der Pensionern söllend vyl neygens und hofierens können, vyl täller schläckens." Auch daraus folgt, dass ihr Wesen ein komisches sein soll. So schlecht kommen sie in der „Belagerung Babylons" nun nicht weg: sie bekommen bei dem grofsen Mahle Belsatzar's einen Tisch für sich, auf den man alle möglichen Sorten Wein, Pasteten, Wildbrät und Rebhühner setzt. Der Credentzer vertröstet sie noch und sagt entschuldigend, bald wolle er besseres bringen. Sie sind aber mehr als zufrieden und meinen, es sei am halben genug. In Dankbarkeit gehen sie jetzt daran, „ein lustig frölich hofrächt" zu machen.

Über die verwendeten Instrumente ist eingehend zu sprechen unnötig. Wie überall überwiegen auch hier numerisch die Blasinstru-

mente. (Vgl. auch Wasielewski: Gesch. der Instrumentalmusik im 16. Jahrh. Berlin 1878.) Die Verwendung der einzelnen Instrumentenarten ist selbstverständlich eine planmäfsige, den jeweiligen Szenen durchaus angemessene, so dass also z. B. in kriegerischen Szenen Trommeln, Pfeifen u. a. Blasintrumente zur Verfügung kommen. So sehr nun aber auch, wie wir sahen, die Saiteninstrumente als die höchsten und besten dem oder jenem galten, ein Schluss ohne „Pauken und Trompeten" ist nicht statthaft gewesen. So müssen bei dem Freudenmahle Belsatzar's, nachdem gesungen und auf Lauten und Violen, die als „das frölichst" beim „Hofrächt" zuletzt kommen, doch Trummeten, Trummen und Pfeifen den Beschluss machen.

I. Ein Geistlich | Spyl von der Empfengk- | nufs vñ Geburt Jesu Christi: ouch | dem, welches sich vor, by, vnnd nach der ge- | burt verloffen hat ..... Gedicht durch *Jacob Funckelin* Anno 1553 vnd gespilt durch die Jugend zu Biel uffs Nüw Jar. (Züricher Stadtbibl. Varia 357. G. VII.)

Eer sey Gott im höchsten thron, und Christo sim ge-lieb-ten son | die

höchst glo-ri und herrlichkeit ,von yetz an bifs in e-wig-keit, Al-le-lu-ja.

O mensch lob Gott den Herren din, der sun Gotts wil din heiland syn, Al-le-

lu-ja. Glori, Glori den Herren Gott in si-nem rych, der dwält hät sä-

lig macht und rych, im glieb-ten sin. O säl-ger tag gantz fröudenrych, gantz

fröudenrych, zu die-ser frist, An welchem Gottes sun in d'wält ge-bo-ren ist.

II. Ecclesia | Edessaena Mesopotamica | afflicta .... | Das ist: | Eigentliche beschreibung wie der | Römische Kayser Valens Arianischer Sect, | Valentini defs j. Bruder und Mitregent, ungefahr | umb

das Jahr unsers Heilands CCCLXX | die Glieder der reinen ortho- doxischen Kirchen zu ¦ Edessa in Mesopotamien verfolget, und was | sich darbey denckwürdigs verloffen. In teutsche Reimen in form einer Comoedi etc. Von Christoff Murer. Burger zu Zürich gewesner Amptmann zu Winterthur. (Z. St. Bibl. 2 Explre. C. 46. G. 83.)

Actus 3, Scena 3.

4 voc.

Un-ser kei-ner läbt ihm sel-ber und un - ser kei-ner stir-bet ihm sel-

ber; läbend wir, läbend wir, so läbend wir dem Herren Sterbend wir

y y so sterbend wir dem Herren, y

darumb, y y wir läbend o - der sterbend, so sind

wir deſs Herren, y darumb y y wir lä-

bend o - der sterbend So sind wir deſs Herren y

Secunda pars.

Dann darzu ist Christus auch ge-stor-ben und uf - er-stan-den y

und widrumb lä - ben-dig ge-worden, y

Das er y ü - ber tod und lä-ben-dig, und lä-ben-dig,

und lä-ben-dig ein Herr syg das er ü - ber tod und lä-ben-dig ein Herr syg



Christus ist myn Läben, sterben ist myn gewünn y

Actus 4, Scena 3.

4 voc.



Wer Gott ver-traut hat wol ge-baut im Himmel und auf er-den, y



darumb uff dich all Hoffnung ich gantz



vest und styf thun setzen, Herr Je - su Christ myn Trost du bist, in



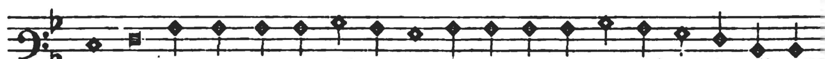
To - des - noth und schmertzen, in To - des - noth und schmertzen.

III. Aus dem Luzerner Osterspil von 1583. (Bürgerbibl. Luzern.)

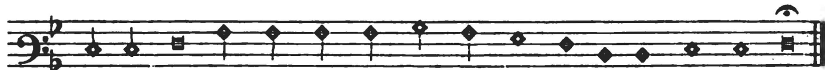
a) Das Judengsang.



Wir ar-men Ju-den kla-gend hungers-not und müssend gar bei za-gen han



kein brot oi - me las compas - si - o cul-lis nul-lis las - si - o E - gypten



was gut land wau wau wau wau wir - ri wau E - gyp-ten was gutt landt.

b) Wann moyses wider vom berg gath zun Juden.

[1]



Pados melos cy - pel-re - i celos ha-sel - re - i rumpelas i or-go



mentis ma-lo hasli - mi - ta-mi la - do has fi - du - la da hü ma hü.

---

[1]) s. Anm. zu Chor h.

c) So moyses wider uff den berg gadt, mitt Gott zu reden.

Moses ist ein gtrüwer knecht, se-lig sy - e sin geschlecht, A - do-na - y Theos A-

do - na - y Theos. Moses bringt von got bescheid des warend wir fro o - ne leid.

d) Pater noster pyrenbitz in dem namen taberitz, taberitz und Isaac, Isaac und Abraham, Abraham und Kickrion, Kickrion und schlachischloss, schlachischloss und schwynin fleisch tribt den Juden uss den schweiss und ist inen vil zu feiss. Darumb nemmend wir darfür

(Tanz)

bradwürst und su - re senff ist al - ler Ju-den tämpff Gamma-hü ma hü

al - la cal - la mal - la al - la wil - la wi - gru - i ru - i ru - i pfu pfu.

e) Zum opfer und Tanz umb das guldin kalb.

(Tanz)

Ha-do - na - i ca-dos ca-dos ce-pha hü ge - na - za-reth he - li he-

lí gamma hü bist du meister tempelman kam bon ga - li le a cepha

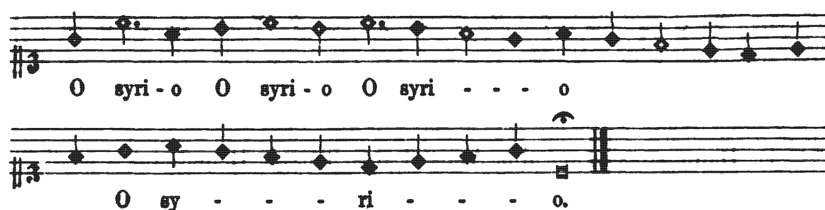
hü ce - le - sti - ca phi - so - le - i gu - la o cepha he - li - e cepha hü

ce - le - sti - ca phi - so - le - i gu - la o cepha he - li - e.

Ein ander tantz volget druff.

bistu meister tempelman. unserm gott wir singend hie, der uns macht uss E-

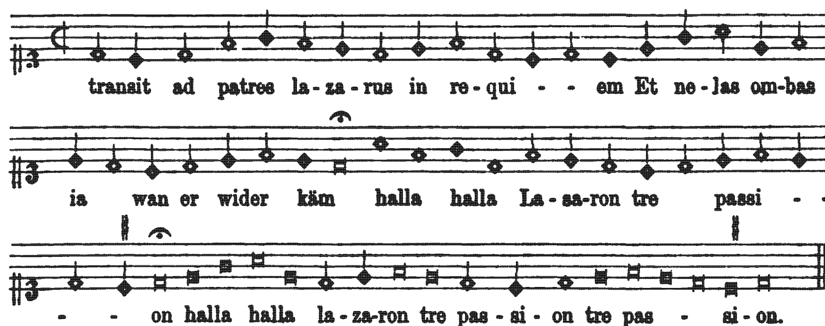
gypten zien von Memphis her mit al - ler nott O - sy - ris ist ein grosser gott



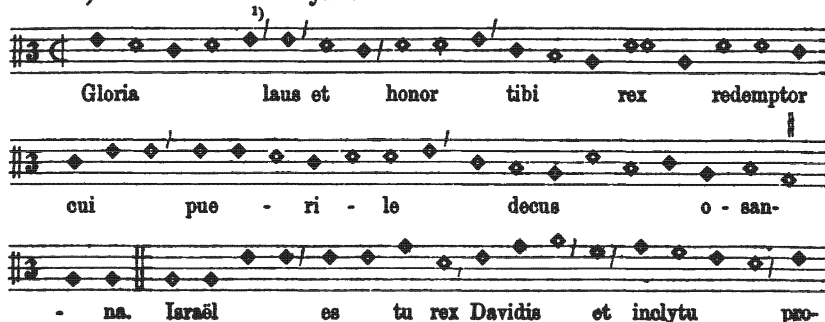
f) Zu end des Actus.



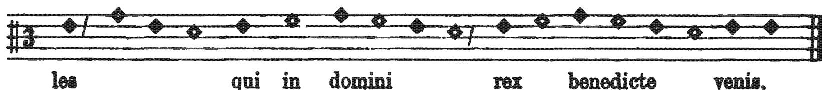
g) Nach der begrabnuss Lazari.



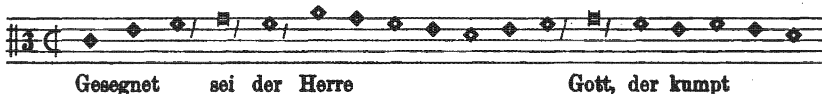
h) So der Salvator yn rittet.

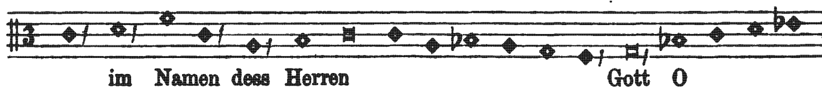


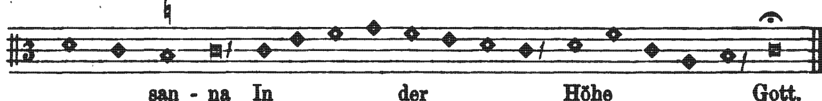
[1]) Die schrägen Striche im Original offenbar der Textverteilung wegen gezogen. Ebenso im folgenden.



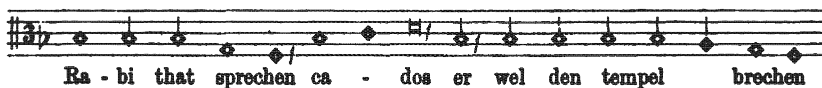
i) Dann so singent die Apostel das Tütsch Benedictus.

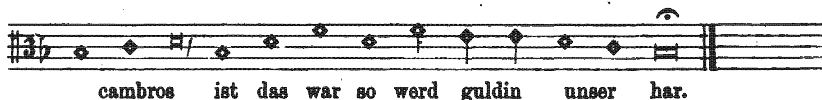




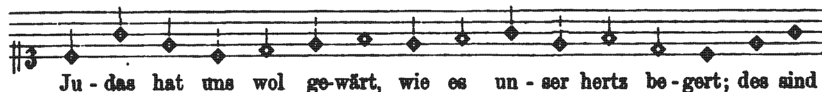


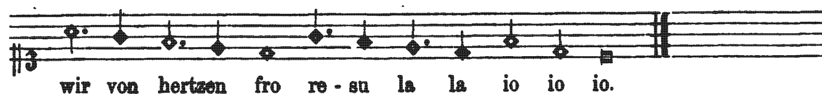
k) Wann Lucifer mit Juda geredet hat.





l) Wann der Hussvatter mit Petro und Joanne geredt hat.

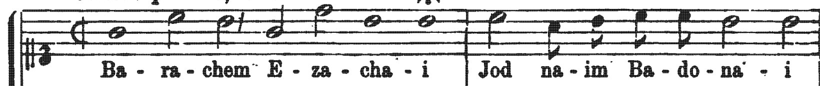




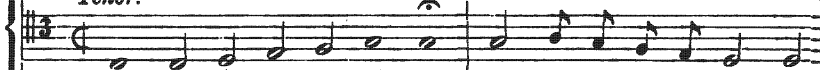
m) In der Handschrift stehen die Stimmen des ersten Chores auf der linken, die des zweiten auf der rechten Seite. Ich behalte den F-Schlüssel auf der 3. Linie für den Bassus secundus bei, setze aber das Ganze in Partitur. Die Taktstriche stehen gleichfalls in der Handschrift. Im zweiten Chore ist die Anordnung so, dass links

stehen: Cantus primus (also Discant), Tenor, Altus, Bassus primus; rechts: Cantus secundus à sex, Bassus secundus.

Cantus primus, à 6.



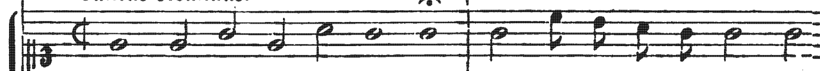
Tenor. Dise stimm soll jntonieren und doch allzyt mit den anderen stimmen respondieren.



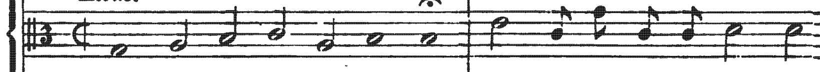
Bassus primus.



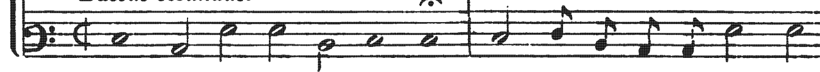
Cantus secundus.



Altus.



Bassus secundus.



Sa doach Merda-cha-i | Schimel Jod Ba-do - na - i | Zo-ro-am Beressem in

Zo-ro-am Beressem

[1]) Mscpt. hat fälschlich eine Pause. [2]) Mscpt. 𝅗𝅥. Andere Stellen sind stillschweigend korrigiert.

Manasse dron. Mus-ser-le nostre fe - ste can-te-mo.

Ma - nas - se dron

Cantus I.

Can-tem in sy - na - go - ge . Ai Ba - do - na - i

Cantus II.

Altus.

Tenor.

Bassus I.

Bassus II.

1) Die Pause fehlte hier. 2) Fehlt im Mscpt.

ae-cher - le Man-do - le - ne | che can - te - mo tut - ti quan - ti

Vi - va le no - stre fe - ste.

vi - va le no-stre fe - ste.

vi - va le no - stre fe - ste

Mauritiana. Tragoedia. Sant Mauritzen Spil. Mscpt. Solothurn Stadtbibl.

Chorago praecinente sequitur hymnus Jovi O(ptimo) M(aximo). Singt er allein. Chorus.

Tenor.

Dich Jup-pi-ter all d'welt ho-he pry-sen sol, dann di-ner Gott-heit hi-mel und erd ist vol, Din ist der gwallt und ouch die herrschaft, Dir wo-net by, Sy-ge, tu-gend und krafft.

Dich Jup-pit-ter all wellt ho-he pry-sen sol, dann di-ner Gott-heit hi-mel und erd ist vol, Din ist der gwallt und ouch die herrschafft, Dir wo-net by Sy-ge tu-gend und krafft.

Hymnus.

Vorsenger: Nun wendt wir jetzund von hinnen keeren:
Martem den starcken Gott mit gsang vereeren.

Discantus. 1 5

Tenor.

Bassus.

Original:

Takt 5. Takt 10.

Tenor. etc. etc.

Die andern von mir vorgenommenen Korrekturen sind aus den über die Systeme gesetzten Originalfiguren zu ersehen. In Takt 10 dient das Ruhezeichen wie der Additionspunkt.

Mitteilungen.

* Beiträge zu einer 1594 geplanten Notenpublikation (Paul Köhler, Jakob Regnart u. a. betreffend). Unterm 24. August 1594 schrieb Abraham Ratz zu Naumburg an den Administrator Kursachsens (Herzog Friedrich Wilhelm I. zu Sachsen — ält. altenb. L. —),*) dass er, als Freund des Nachgenannten und als Vormund dessen Kinder, beabsichtige, des „fürtrefflichen musici Pauli Cöleri seligen etc., weilandt cantoris zu Aldenburgk opera musica" („solche herliche gute composition") herauszugeben. Ferner hatte er vor, „des auch fürtrefflichen weitberumbten Jacobi Regnarti**) etc. italienischer gesang" (2 Theile), die bereits dem Kaiser (Rudolf II.) dediciert worden waren, „wegen besonderer liebligkeit solcher

*) K. S. Hauptstaatsarchiv: III, 21, fol. 16b, Nr. 44, Bll. 388/9. (Original.)

**) Als Lehrer der kaiserlichen Kapellknaben war Regnart (auch Regener) von Kurfürst August zu Sachsen 1580 mit als Nachfolger Scandellus' in Aussicht genommen (K. S. Hauptstaatsarchiv: Copial 456, 62b).

composition" mit „anderem neuen lustigen teutschen Texte"*) zu edieren. Auch schreibt Ratz von einer Sammlung „besonderer auſserlesener motetten und lustiger teutscher lieder variorum authorum, so noch zur zeit niergents gedruckt worden", welche in Nürnberg gedruckt werden sollen. Indem Ratz um ein Privilegium für sein Vorhaben bittet, bemerkt er, dass er die Köhler'schen opera dem Herzoge Johann Georg (I.) zu Sachsen dedicieren wolle. Aus Torgau, 3. September 1594, datiert das Konzept (ebenda Bll. 387 und 390) des landesherrlichen Privilegiums, welches den Nachdruck bei Verlust sämtlicher Exemplare und 100 Rheinischer Goldgulden, deren eine Hälfte der kursächsischen Rentkammer, deren andere dem geschädigten Herausgeber verfallen soll, verbietet. Von den privilegierten Drucken findet sich nichts im Archive.

Dresden. Theodor Distel.

* Cantate für eine Altstimme von Johann Wolfgang Franck. (Um 1680.) Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte herausgegeben von Dr. Friedrich Zelle. Lpz., Breitkopf & Härtel. fol. 17 S. 2 M. Die Cantate, nach einem Ms. der Kgl. Bibliothek zu Berlin kopiert, besteht aus 8 Sätzen: Einer Instrumental-Einleitung, mehreren Recitativen und Arien. Die Form der Recitative und Arien ist ganz eigentümlich und Franck ganz allein eigen, denn das Recitativ ist im Stile des Arioso geschrieben und die Arien teils im protestantischen Chorale, teils in Fugenart. Dem Schlusssatze giebt er auch die Bezeichnung Fuga. Der Charakter der Cantate ist ernst und echt kirchlich und die Erfindung meist bedeutend. Die beiden Instrumentalstimmen und der Bassus continuus beteiligen sich durchweg im kontrapunktischen Stile. Franck ganz kennen zu lernen, scheint eine sehr wichtige Aufgabe zu sein, denn sowohl hier als in der früher angezeigten Oper (21, 123) von ihm, zeigt er sich als ein sehr bedeutungsvoller und tief angelegter Charakter. Die Ausgabe entspricht nicht den Wünschen eines Musikhistorikers, denn es ist nicht zu ersehen was Original und freie Zusätze sind. Auch ist der Klaviersatz einmal vollstimmig, dann wieder so dünn, dass man über den Charakter der Originalinstrumentation völlig im Unklaren ist. Herausgeber und Verleger haben wohl mehr an das groſse Publikum gedacht (was solche Werke doch nicht kauft) als der Wissenschaft einen Dienst zu leisten.

* *Stollbrock, Ludwig*: Die Komponisten Georg und Gottlieb Muffat. Ein Beitrag zur Musikgeschichte des 17. und 18. Jhs. Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde ... an der Universität Rostock. Rostock 1888. 8°. 64 S. Eine recht verdienstliche Arbeit, welche die bisher bekannten Quellen einer gründlichen Untersuchung unterwirft und dadurch zu einem ganz anerkennenswerten Erfolge gelangt. Die Würdigung ihrer Werke und Leistungen obiger beiden Komponisten ist sachgemäſs und verrät gründliche musikhistorische Studien.

* *Michel Brenet*. Grétry sa vie et ses oeuvres par ... Ouvrage couronné par l'Academie royale de belgique. Paris, Gauthier-Villars, 1884. 8°. 287 S. Eine auf fleiſsige Quellenstudien begründete Arbeit, die mehr Anspruch auf Beachtung machen kann als die meisten neueren französischen biographischen Arbeiten. Der Verfasser ist auch in seinem Urteile offen und lobt nicht blindlings ins Blaue hinein. Die in der Beilage mitgeteilten Dokumente sind zwar nicht unbekannt, ihre Zusammenstellung aber immerhin wertvoll. Die darauf folgende Bibliographie ist zwar sehr kurz abgefasst und

*) Die vornehmsten Künstler (Regnart selbst, auch Jakob Gallus sind speziell genannt) hatten dieselben gebilligt.

sieht mehr einem vorläufigen Entwurfe ähnlich, dennoch bildet sie immer einen Anfang. Sehr gut ist dann das Verzeichnis der Werke über Grétry, sowohl an Biographien, als Kritiken, Gedichten und Portraits.

* Missa ad 4 voces in aequales auctore *Gulielmo Byrd.* Ediderunt Gulielmus Smith Rockstro et Gulielmus Barclay Squire (Price 2 Shill. & 6 pence) London & New-York, Novello, Ewer & Co. gr. 8⁰. Part. 65 S. Eine sehr klare, einfach und kurz gehaltene Messe in den modernen Schlüsseln und Klavierauszug herausgegeben. Sie eignet sich ganz vorzüglich zu Aufführungen in der Kirche. Die englischen Komponisten sind in der Vorzeichnung der erhöhten und erniedrigten Töne sehr gewissenhaft und leiden nicht an der Voreingenommenheit der Deutschen, die sie einst ängstlich vermieden. Zum Studium ist daher diese Messe ganz besonders geeignet, weil die Herausgeber die wenigen von ihnen hinzugesetzten besonders anzeigen.

* Herr *Will. Barclay Squire* hat in der bekannten englischen Sammlung neuerer und älterer mehrstimmiger Gesangswerke: Part music for Choral singing (London bei Stanley Lucas, Weber & Co.) wieder 4 Madrigale und Canzonette zu 4—6 Stimmen von Thom. Weelkes, Giles Farnaby, Luca Marenzio und Peter Philips (Nr. 333 — 335 und 339) herausgegeben. Der Engländer ist immer praktisch und sucht Wissenschaft und Geschäft miteinander zu verbinden, daher haben die Gesänge alle englischen Text, die Stimmen sind in die modernen Schlüssel übertragen, die Versetzungszeichen mit Geschick und Kenntnis des alten Tonsatzes eingefügt und der Partitur noch ein gut spielbarer Klavierauszug beigegeben. Was aber die Hauptsache ist: die Gesänge selbst sind mit solcher Umsicht ausgewählt, und dem heutigen Geschmacke Rechnung getragen, dass Kenner wie Laie entzückt von den Kompositionen sein müssen.

* In Barth. Senff's Verlage sind neuerdings 8 ältere Singspiele und Opern im Klavierauszuge mit Gesang und Dialog „nach der Partitur berichtigt und neu bearbeitet“ von Richard Kleinmichel erschienen. Es sind dies *Dittersdorff*'s Doctor und Apotheker; *Fioravanti*'s Die Dorfsängerinnen; *Grétry*'s Die beiden Geizigen; *Isouard*'s Aschenbrödel; *Wenzel Müller*'s Die Schwestern von Prag; *Paisiello*'s Die schöne Müllerin; *Joh. Schenk*'s Der Dorfbarbier und *Weigl*'s Schweizerfamilie. Die Neuausgaben selbst sind mir noch unbekannt.

* Soeben ist der Schluss des 1. Bandes des Catalogo della Biblioteca del Liceo musicale di Bologna compilato da Gaetano Gaspari, compiuto e pubblicato da Federico Parisini per cura del Municipio. Bologna, libereria Romagnoli dall' Aqua, versendet worden und damit der Bestand an theoretischen Werken erschöpft. Der 1. Bd. umfasst 39 S. Vorwort, 356 S. Katalog und bis S. 417 Register nebst 1 S. Errata. Die Beigabe des Registers ist eine besonders dankenswerte Zugabe, da der Katalog durch die Einteilung in 37 Fächer an Übersichtlichkeit verlor. Das Register zeigt aber nur Namen und Seite an und man ist abermals aufs Suchen angewiesen ehe man das betreffende Werk findet. Bei Autoren, die mit 4, 5 u. mehr Werken vertreten sind, eine recht umständliche Arbeit. Anerkennenswert ist dagegen die Einrichtung, dass die Autoren mit ihren Werken von den Autoren, die nur erwähnt werden, durch verschiedenen Druck gekennzeichnet sind. Der S. 415—417 befindliche Nachtrag ist aber im Register nicht eingetragen. Diesem 1. Bande sollen noch 2 Bände praktische Musik folgen. Hoffen wir, dass der Druck derselben recht beschleunigt wird, denn der Gewinn für die Musikgeschichte ist von hoher Bedeutung.

* Von dem Autographen-Kataloge *Masseangeli's* sind nach langer Pause wieder 2 Bogen erschienen und reicht derselbe jetzt bis zum Autor „Monteverdi" (S. 240). Die Bedeutung des Kataloges beruht hauptsächlich in den biographischen Beigaben, die von dem Herausgeber, Herrn Prof. Parisini, mit der gröfsten Sorgfalt ausgearbeitet werden und wohl auch die Ursache sind, dass dessen Fortschreiten so langsam von statten geht.

* Herr *Jos. Sittard* teilt der Redaktion mit, dass der auf S. 49 der Monatsh. von Dr. Chrysander veröffentlichte Bericht über die Kapelle des Grafen von Schauenburg aus Joh. Rist's April-Gespräch, Vorbericht Bl. 8, herrührt.

* In der Mitteilung des Herrn Dr. *Th. Distel*, Monatsh. S. 48, wünscht der Herr Verfasser die Berichtigung, dass Silbermann's Anteil an dem Baue der Orgel in der Hofkirche in Dresden nicht ganz ausgeschlossen sei und will nur betonen, dass man ihm dieses Werk nicht allein zuspreche. Noch verbessere man das Todesjahr Silbermann's in 1753 (statt 1732). Hierbei sei noch eines älteren Fehlers gedacht: In Monatsh. 21, 89, Zeile 14 v. u. lies 1599 statt 1559.

* Herr *Wilh. Tappert* macht uns darauf aufmerksam, dass das in den Monatsh. S. 37 mitgeteilte Lied von Thibaut de Navarre keinenfalls im geraden Takte stehen könne, sondern nur im ungeraden ($^3/_2$ oder $^3/_4$) und in folgender Form wiedergegeben werden muss:



* *Leo Liepmannssohn*'s Antiquariat zu Berlin W. Charlottenstr. 63. Kat. 82. Enth. 812 Nrn. ältere und neuere Vokalmusik im Druck, Ms., Partitur u. Stimm. Eine aufserordentlich wertvolle Sammlung, aus der sich die öffentlichen Bibliotheken gar manche Lücke füllen könnten.

* Hierbei eine Beilage: Fortsetzung zum Katalog der Musik-Sammlung der Kgl. öffentl. Bibliothek zu Dresden. Bog. 13.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

MONATSHEFTE

für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XXII. Jahrgang. 1890.	Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf. — Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.	No. 6.



Georg Muffat und sein Florilegium I.

Von L. Stollbrock.

Als ich im Jahre 1888 meine Dissertationsschrift „*Georg und Gottlieb Muffat*“ (Rostock) vorbereitete, gab ich mir redliche Mühe das Werk „*Florilegium primum*“ des älteren Muffat aufzufinden; was mir aber nicht gelingen wollte. Vor einigen Monaten nun bin ich durch einen Fingerzeig meines verehrten Freundes, des Herrn Musikdirektor C. Stiehl, zur Kenntnis dieses Werkes gelangt. — Aus der Vorrede zu demselben hatte Walther in seinem musikalischen Lexikon von 1732 einen Satz entlehnt, der über das Leben des Komponisten einige Notizen enthielt. Aus diesem Umstande nun glaubte ich schliefsen zu können in der Vorrede noch mehr Angaben zu finden, die über das Leben Muffat's Aufschluss gäben, zumal der Satz bei Walther etwas abgerissen erschien. Diese Annahme bestätigte sich nun leider nicht in dem Mafse wie ich erwartet hatte. Aufser dem von Walther mitgeteilten Satze enthält die Vorrede nichts Biographisches. Allerdings giebt dieser treffliche Lexikograph denselben nur etwas ungenau wieder; er lautet folgendermafsen: „Solcher (wie die in dem Florilegium enthaltenen Kompositionen) unter dem berühmtesten Johann Baptist Lully damals zu Paris blüenden Art habe ich durch sechs Jahre nebst anderen Musikstudien embsig nachgetrachtet, auch besagte vielen berufenen Musikanten nicht unangenehme Weise, als ich aus Frankreich zurück kam in's Elsafs und da ich, von dannen durch den vorigen Krieg vertrieben worden, vielleicht der erste in Östreich und

Böhmen nachmals auf Salzburg und Passau gebracht.“ — Etwas lässt sich doch aus dieser nunmehr neu bekannten Form des Satzes finden, nämlich das Land, in dem die Wiege Muffats gestanden. Die Angabe „als ich aus Frankreich zurück kam in's Elsaſs“ etc. stellt fest, dass er vor seinem Pariser Aufenthalt in Deutschland gewesen und wahrscheinlich auch dort geboren ist. Wenn er aus Frankreich zurück kommt, dann muss er eben schon dort gewesen sein, wohin er zurückkehrt. — Durch zerstreute Notizen aus dem Nachlasse des Archivrates von Muffat in München hatte ich die Herkunft der Familie Muffat aus Schottland und England und ihre Übersiedlung nach dem europäischen Festlande unter der Regierungszeit Elisabeths, weil sie als Katholiken bedrückt wurden, in meiner Dissertationsschrift nachgewiesen. Manche der Emigranten lieſsen sich in Lothringen nieder und konspirierten in Gemeinschaft mit dem Kardinal von Guise zur Befreiung der Maria Stuart. Georg Muffat's Groſsvater muss sich in der Zahl der ausgewanderten Katholiken befunden haben. Was hindert uns nun anzunehmen, dass dieser Muffatsche Ahne sich ebenfalls dorthin begeben habe, wo sich seine übrigen Leidensgefährten niederlieſsen. So würde dann das Zurückkommen aus Frankreich und ins Elsaſs bringen anzeigen, dass Georg Muffat im Elsaſs sich zunächst aufgehalten. Und, da er vor seiner Reise nach Frankreich an Alter ungefähr auf 14 — 15 Jahre geschätzt werden kann, so würde man annehmen können, dass er in Lothringen oder in dem nahen Elsaſs, wo er ja später als Organist wirkte, geboren sei. — Muffat fühlt sich auch durchaus als Deutscher. Was aus einem Satze der französischen Vorrede, die der Violoncellostimme des Florilegiums vorangedruckt ist, hervorgeht. (Die Vorrede zu diesem Werke ist wie auch im Florilegium II. deutsch, lateinisch, französisch und italienisch abgefasst. Die Texte derselben stimmen nicht wörtlich mit einander überein.) Dieser Satz lautet: „a quoy je me suis d'autant plus laissé entrainer, que j'ay vû, que ce style commencait chez nos Allemans peu a peu se mettre en vogue.“ „Chez nos Allemans“ und ebenso in der italienischen Vorrede „nostri Allemanni“, damit bezeichnet er seine Zugehörigkeit zu denselben. Er fühlt sich in der Vorrede auch veranlasst seinem Bischof Lamberg von Passau, dem dies Florilegium gewidmet ist, zuzurufen, er fürchte von ihm keinen Tadel, dass, weil er in Frankreich bei dem in dieser Kunst erfahrensten Meister seine Unterweisung genossen, er deshalb mehr als billig zu den Franzosen hinzuneigen schiene. Eine Befürchtung, die er haben konnte, weil, wie er sagt, die Deutschen in seiner Zeit den Franzosen sehr wenig

zugethan waren. Was ja kein Wunder war in Hinblick auf die Raubzüge eines Ludwig XIV. Raubzüge, die ja auch Muffat gezwungen hatten aus Strafsburg zu fliehen, Amt und Stellung völlig im Stiche zu lassen und sich unter den Schutz des Kaisers Leopold I. nach Prag und Wien zu begeben. — Dies sich als Deutscher fühlen von seiten Muffat's betone ich deshalb nachdrücklicher, weil der Herausgeber des grofsen französischen Sammelwerkes „Trésor des pianistes" (Paris 1865) in der Vorrede zu den Toccaten aus Muffat's Apparatus unsern Meister sehr naiv als Franzosen hinstellen will.

Das Florilegium I. erschien 1695 zu Passau, wo Muffat Kapellmeister und Edelknabenhofmeister war. Letzteres Amt bekleidete er deshalb, weil, wie er sagt, „sein Bischof glaubt", dass er „nebst der Musik noch anders was erzeigen könne" und deshalb habe „derselbe gewürdigt ihm die Aufsicht über die Edelknaben anzuvertrauen." Es war dies letztere Amt eine gewiss etwas höher stehende Bethätigung als das eines Kammerdieners, welches er neben seinem Organistenamt bis 1690 zu Salzburg beim Erzbischof Gandolf bekleidete.

Der Titel des Florilegiums I. lautet: „Suavioris harmoniae instrumentalis hyporchematicae Florilegium primum quinquaginta excultis recensiorique stylo Choraico sensim magis florescente peculiariter concinnatis a quatuor, vel quinque fidibus una cum Basso Continuo, si lubet animandis, in septem tonorum varietate distinctos Fasciculos congestis modulationibus, perquam studiose contextum et celsissimo ac reverendissimo C. B. Domino Johanni Philippo ex comitibus de Lamberg episcopo Passaviensi in longeevum continuo virtutis gloriosissimi regiminis augurium humillime oblatum, divatum, consecratum a Georgio Muffat. — Der deutsche Titel des Werkes nennt die in demselben enthaltenen Kompositionen einen „Blumenband lieblicher Balletstücke, so zusammen 7 Ouverturen ausmachen". Wir können dieselben nach Bach'scher Art französische Suiten nennen. Sie sind zusammengesetzt aus französischen Tanzformen, denen gewöhnlich (mit Ausnahme der 4. und 7. Suite) eine Lullysche Ouverture (Andante mit vollen Harmonien und ein fugiertes Allegro) voraufgeht. Die 4. Suite beginnt mit einer Einleitung, Sinfonia genannt, die an den Bau der italienischen Ouverture erinnert. Sie beginnt gleich mit einem Allegro, welches von einem Grave unterbrochen wird, und schliefst mit einem Presto. Die 7. Suite hat keinen Einleitungssatz, sondern beginnt gleich mit einer Air. —

Muffat hatte, wie gesagt, 6 Jahre unter Lully studiert, und von Salzburg aus hatte er auf Kosten seines Erzbischofs eine Reise nach

Italien gemacht, um mit italienischem Instrumentalstil bekannt und vertraut zu werden. Seine 1682 zu Salzburg herausgegebenen Kammersonaten und sein Apparatus-musico-organisticus 1690 zeigen italienische und auch teilweise deutsche Einflüsse ohne natürlich das französische Fundament ihres Autors unkenntlich zu machen. Hier in dem ersten Florilegium folgt er nun vollständig den Fufsstapfen seines Lehrers Lully. Sie tragen ein ganz anderes Gesicht als die Kammersonaten und wenn man's nicht wüsste, so möchte man kaum glauben, dass beide Werke von ein und demselben Komponisten geschaffen sind. Hier, in den französischen Suiten, findet man nichts von den Floskeln, Verzierungen und altmodischen Passagenkram, die in den Kammersonaten und noch mehr in dem Orgelwerk, dem Apparatus so in Menge anzutreffen sind und gleichsam als ein Tribut erscheinen, welcher den damals in Deutschland herrschenden und beliebten Koloristen gebracht wird. Es fliefst alles in diesen Suiten aufserordentlich natürlich dahin. Wenn man sich den damals herrschenden Geschmack vergegenwärtigt, so kann es uns daher nicht Wunder nehmen, dass Muffat zunächst mit seiner französischen Kompositionsmanier auf nicht geringen Widerstand stiefs, was aus der Vorrede hervorgeht, woselbst es heifst: „Es haben aber obgedachten Lully Balletcompositionen, so wegen ihren fliefsenden natürlichen Gang alle übrige Kunst unmäfsige Läuffe, wie auch häuffige, übel-laufende Sprünge gäntzlich schauen, in diesen Ländern anfänglich das Unglück gehabt, dass sie vielen unseren Violinisten, als welche selber Zeit mehr auf die Menge ungewöhnlicher Concepten und Künsten, denn auf die Lieblichkeit bedacht gewesen, dahero sie, wenn selbe der Französischen Manier Unkundige oder frembde Kunst Beneidende zuweilen sollten produciren ihrer rechten Zeitmafs und anderer Zierlichkeiten also beraubet, schlecht von statten gangen". — Nachdem aber derartige Kompositionen in Bayern und Östreich vorzüglich aufgeführt sind (also durch ihn), wie er weiter berichtet, hat man sich eines anderen bekehrt. — Muffat's obige Charakterisierung der damaligen in Frankreich und Deutschland beliebten Ausführung der Musik trifft geschickt die richtigen Unterscheidungspunkte.

Die Suiten tragen nach französischer Art Überschriften (Eusebia. Sperantis Gaudia, Gratitudo etc.). Man kann in ihnen immerhin schon ein Stück Programmmusik erblicken, wenn auch im simpelsten Sinne des Wortes. So will Muffat in der 7. Suite, die Constantia überschrieben ist, in Satz 2 und 3, welche er entrée des fraudes und entrée des insultes nennt, durch Ketten von Sechzehntel- und Achtel-

figuren gleichsam, die gegen den, der Constantia besitzt, heranschwirrenden fraudes und insultes malen. Eine Art musikalischen Ausdrucksmittels, die uns natürlich sehr harmlos und naiv erscheinen muss. — Der Wert der Suiten im allgemeinen ist ein hochbedeutender. Früher, als ich von denselben nichts weiter als den Titel kannte, hielt ich den Apparatus für Muffat's bedeutendstes Werk. Jetzt muss ich dies Florilegium mindestens an Wert dem grofsen Orgelwerke gleichstellen. Die darin enthaltenen Kompositionen sind an und für sich schon mit denen des Apparatus gleichwertig und ferner ist es das erste Werk, welches den französischen Instrumentalstil ohne andere Zusätze ungeschminkt nach Deutschland verpflanzte. — Muffat hat dann später noch ein Florilegium II. 1698 und 1701 12 Concerte für Streichinstrumente (beides zu Passau) veröffentlicht. Während er im Florilegium II. wieder ganz französischem Muster folgt, vereinigt er in den Konzerten als Eklektiker italienischen und französischen Instrumentalstil zu einem harmonischen Ganzen. Und gerade die Verschmelzung dieser beiden Instrumentalstile und deren Bekanntmachen in Deutschland wird man schliefslich unserm Muffat als sein vorzüglichstes Verdienst um die Musikgeschichte anrechnen müssen.

Die französischen Suiten des Florilegium I. sind für fünf Streichinstrumente und den Basso Continuo geschrieben (Violine, Violetta, Viola, Quinte parte, Violon und Continuo). Bei einer heutigen Aufführung denke ich mir Quinte parte als Violoncellostimme. Die Violonstimme dürfte wohl durch Kontrabässe und Violoncelli zu besetzen sein. — Versuchsweise (d. h. wenn sich ein Verleger findet) werde ich die 6. Suite (Blanditiae), welche nach Form und Inhalt mir als die bedeutendste erscheint, in ähnlicher Bearbeitung wie die vor kurzem bei Rieter-Biedermann von mir herausgegebene Passacaglia aus der 5. der Kammersonaten unseres Meisters, neu herausgeben. — Nun mag der Inhalt des Florilegium I. folgen:

Fasciculus I. (Eusebia). 1. Ouverture, Andante, Allegro. 2. Air. 3. Sarabande. 4. Gigue I. 5. Gavotte. 6. Gigue II. 7. Menuett (D dur).

II. (Sperantis Gaudia). 1. Ouverture, Andante presto. 2. Balet. 3. Bourrée. 4. Rondeau. 5. Gavotte. 6. Menuett I. 7. Menuett II. (hypodorisch).

III. (Gratitudo). 1. Ouverture, Andante, Allegro. 2. Balet. 3. Air. 4. Bourrée. 5. Gigue. 6. Gavotte. 7. Menuett (dorisch).

IV. (Impatientia). 1. Symphonia, Allegro, Grave, Presto. 2. Balet. 3. Canaries. 4. Gigue. 5. Sarabande. 6. Bourrée. 7. Chaconne (b dur).

V. (Sollicitudo). 1. Ouverture, Andante, Allegro. 2. Allemande. 3. Air. 4. Gavotte. 5. Menuett I. 6. Menuett II. 7. Bourrée (amoll).

VI. (Blanditiae [emoll]). 1. Ouverture, Grave presto. 2. Sarabande. 3. Bourrée. 4. Chaconne. 5. Gigue. 6. Menuett. 7. Echo (emoll).

VII. (Constantia). 1. Air. 2. Entrée des fraudes. 3. Entrée des insultes. 4. Gavotte. 5. Bourrée. 6. Menuett I. 7. Menuett II. 8. Gigue.

Also alle Suiten enthalten 7 Nummern mit Ausnahme der letzteren Nummer 8, die aus 8 Tanzarten zusammengesetzt sind. Diese abweichende Zahl ist dem Umstand, dass in dieser Suite die übliche Ouverture fehlt, zuzuschreiben. — Im Titel unseres Werkes steht, dass die darin enthaltenen Stücke von 5 oder 4 Streichinstrumenten samt dem Basso continuo ausgeführt werden können, und dabei findet man in allen Suiten und in allen Nummern derselben 5 Streichinstrumente besetzt. Die Bezeichnung für 5 oder 4 Instrumente soll wohl so viel heifsen, dass zur Ausführung dieser Sachen im Notfalle 4 Instrumente genügend sind. Es musste dann wohl nach Muffats Willen die Quinte parte Stimme wegfallen. Dies kann man daraus schliefsen, dass er in der Vorrede zu seinen Kammersonaten (die auch fünfstimmig gedacht sind) sagt, man könne unter Umständen die Kammersonaten zu dreien (2 Violinen und Basso) spielen mit Hinweglassung der beiden Bratschen, oder zu vieren mit Hinweglassung der zweiten Bratschenstimme, welch letztere in unserem Florilegium eben mit der Quinte parte benannten Stimme gleichwertig sein würde.*) Vor Muffat hatte man gesehen, dass im allerbescheidensten Falle zur Aussprache des Wesentlichen eine dreistimmige Harmonie genügend sei. Von seinem Lehrer Lully besitzen wir noch Tänze für 2 Violinen und Bass. — Mit der Zeit hatte aber natürlich auch Muffat die Armseligkeit und Unzulänglichkeit dieser 3 Stimmen nicht mehr ertragen können. Er war gewiss auch in Passau, wo ihm eine für damalige Zeit gut besetzte Kapelle zur Verfügung stand, nicht mehr solche Beschränkungen gewöhnt, wie in seiner Salzburger Zeit, wo er zunächst das Amt eines Organisten zu verwalten hatte und wo Orchesterbethätigung nur eine Nebenbeschäftigung für ihn war. Während in den Kammersonaten die beiden Violen nur harmonisches Beiwerk bringen und zum Ausfüllen dienen, treten in den Suiten die 3. und 4. Stimme bedeutend selbständiger auf. — In der gegen andere Werke

*) Man darf hierbei nicht vergessen, dass den Bassus continuus stets das Klavier zu spielen hatte und eine vollstimmigere Harmonie ersetzte. Am deutlichsten tritt dies bei Vorspielen zu Arien des 17. und 18. Jhs. hervor, wo der Komponist nur Oberstimme und Bass niederschrieb oder auch nur den Bass. R. E.

des Meisters ziemlich kurzen Vorrede giebt er Aufschluss über die Tempi, in denen diese Tanzarten ausgeführt werden sollen. Diese Angaben stimmen mit der Handhabung heutzutage im grofsen und ganzen überein. Es heifst in der Vorrede unter anderem: „Der Takt beim Zeichen ₵ soll in der Gavotte nicht so übereilt werden, wie in der Bourrée. Beim Zeichen $^3/_2$ soll der Takt sehr angehalten werden, im $^3/_4$ aber etwas lustiger; in Sarabanden und Airs will er auch hier aber etwas langsamer sein; im Rondeau verlangt er munter; im Menuett, Courante wie nicht minder in den Ouverturen angehengten Fugen will er sehr frisch gegeben werden. Die übrigen Stücke, so man Gigue und Canaries nennt, sie mögen Taktzeichen haben wie sie wollen, erfordern am allergeschwindesten gespielt zu werden."*) — Die früher angeführten Neudrucke Muffatscher Werke habe ich noch durch einige zu vervollständigen. Aus dem Apparatus erschien in Herzog's kirchlichem Orgelspiel, Heft 3 (Koerner) die Cdur Toccata und in ebendesselben Verfassers „Album für die Orgel" (Koerner) die Cmoll Toccata. Neuerdings ist der ganze Apparatus bei Rieter-Biedermann von S. de Lange herausgegeben und ebendaselbst von mir die oben erwähnte Passacaglia für Streichorchester aus der 5. Kammersonate.

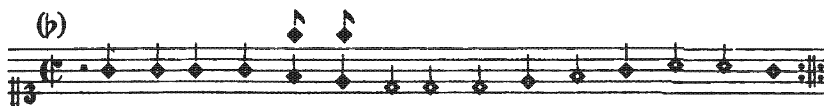
Zum Schlusse sei bemerkt, dass zur vollständigen Beurteilung und Wertschätzung Georg Muffat's die genauere Kenntnis seines Florilegium II., sowie der 12 Konzerte für Streichinstrumente und seines Manuscriptes „nothwendige Anmerkungen bey der Musik" noch aussteht. — Vom Florilegium II. hatte ich nur die Basso continuo Stimme auftreiben können, welcher eine sehr umfangreiche und für die Geschichte des Violinspieles nicht unwichtige Vorrede vorangedruckt ist. Aus der Vorrede zu den 12 Konzerten teilte Fürstenau in seiner „Geschichte des Theaters und der Musik am Hofe zu Dresden" einen grofsen Teil mit. (2. Bd. S. 62.) Als ich mich in Dresden nach diesem Werke erkundigte, war Fürstenau leider bereits heimgegangen und den Bemühungen des Hofkapellmeisters Herrn Riccius ist es bisher nicht gelungen dasselbe aufzufinden. — „Nothwendige Anmerkungen bey der Musik" (Manuskript) erwähnt Forkel in seiner allgemeinen Litteratur der Musik 1792 als in dem Verzeichnis musikalischer Bücher Breitkopf's S. 61 stehend. Leider ist dies Manuskript nicht mehr im Besitz der Firma Breitkopf & Härtel und ebenso ist es bisher unbekannt, wohin das Buch, wahrscheinlich schon im Aus-

*) S. meine Dissertationsschrift über Muffat.

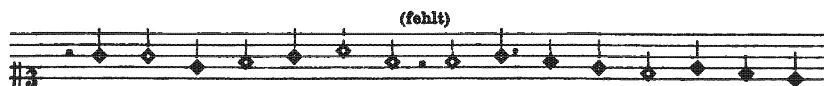
gang vorigen Jahrhunderts, beim Verkauf einer gröſseren Büchersammlung gekommen.

Zwei unbekannte Lieder.

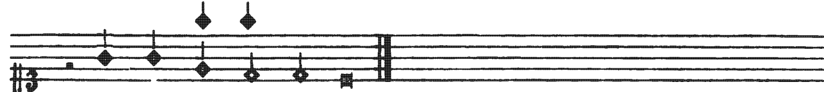
I. Züricher Stadtbibliothek. Varia. Gal. XVIII. 2016. Ein nüw Lied, in Badenfärten lustig zesingen. In der wyss Es taget underm holen stein, Schynt uns der Mon darein. Getruckt im Jar 1617.



Zu Ba-den un - term hei-ſsen stein entspringt uns Got-tes gaab
Ein war-mes was - ser klar und rein nimbt vil der kranckheit ab.



Da-rin so wend wir ba-den Gott dancken ai-ner Gna-den

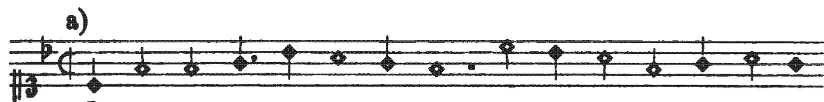


Ihn bit-ten umb gsundtheit.

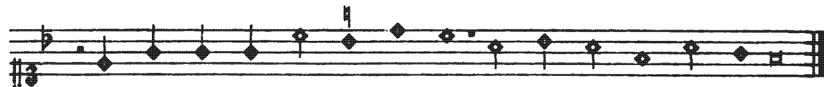
(11 Verse).

II. Z. St. Gal. XXV. 1240c. Allerley alte deutsche Lieder. Mscpt. Sponsus in gratiam suae amatae.

a)

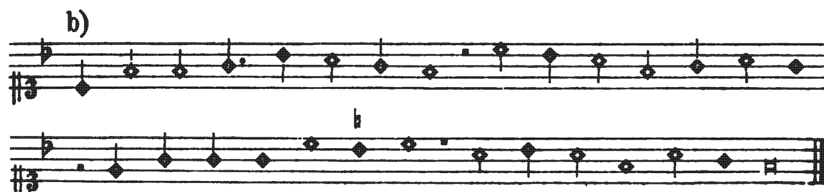


Ich hab mir ei-ne auss-er-welt die ist ein Got-tes-ga-be



die mei-nem her-tzen wol-ge-felt Er ver-leych uns sin gna-de.

b)



2. Der wünsch ich von meins Hertzen grund
Das Ir Gott wölle geben
Ein frölich gmüt, ein Leyb gesund
Darzu ein langes Leben.
3. Demnach wünsch ich auch diss darzu
Das sy möge Inn ehren.
Mit einigkeit und guter ruw
Ir husshaltung vermehren.
4. Endlich thu ein Versprechen ich
Das on alles betriegen
Ich sy, wie ich wöll, das sy mich
Von Hertzen wölle lieben.
5. Ir halten thrüw und einigkeit
Wie ich vor Gott versprochen,
Ich thun auch widerumb all Zeit
Von In dasselbig hoffen.

Darunter steht:

Jacobus Zieglerus Med. D. fecit.
Abgeschrieben Sambſtags den 29t. Aprilis Anno 1615.
Von mir J. S. St.

Zu I. Die Verfasserin des Liedes heifst M. Muchheimin von Uri. Die Muheim (Muhaheim) sind ein bekanntes Urner Geschlecht. Der Druck ist undeutlich. Für die beiden semiminimae stehen fusae, für die dritt- und viertletzte minimae semiminimae. Ferner habe ich eine Pause eingefügt und das vorgeschriebene b weggelassen.

Das Lied hat 12 entsetzlich platte Strophen.

Zur Erklärung möge nur das dienen, dass Baden ein beliebter Badeort bei Zürich ist, in dem sich im 17. und 18. Jahrhundert (und wohl auch jetzt noch) die „galante“ Gesellschaft Zürichs zu treffen und gemeinsamen, oft nicht unpikanten Vergnügungen hinzugeben pflegte.

Man vergl. darüber das kulturhistorisch interessante Buch von David Hess: Badenfahrt und Gottfried Keller's unübertreffliche Novelle: Der Landvogt von Greifensee.

Zu II. Unter a) steht das Original, unter b) meine Änderung. Ich gestehe, ziemlich viel geändert zu haben; allein die erste Form scheint mir völlig unbrauchbar zu sein, und fast glaube ich, es handle sich in dem Mscpt. um die nachlässige Kopie einer schlechten Handschrift. Der Cschlüssel steht im Original trotz des b auf der 4., auf

der 2. Linie. Ich halte die Mitteilung des ganzen Textes für nicht überflüssig: der sprechende Liebhaber weifs die materiellen Fragen des Bundes so hübsch durch die ideellen Seiten einzurahmen, dass das Liedchen einen sehr gesunden Eindruck macht.

Der als Verfasser genannte Arzt H. J. Ziegler ist etwa um 1585 geboren, kam 1608 nach Genf, ging dann nach Italien, studierte in Königsberg, promovierte 1615 in Basel und wurde 1634 Obervoigt in Horgen am Zürichsee.

Es mag noch von Interesse sein, zu erfahren, dass der Sammelband, dem ich das Lied entnehme, von Casp. von Orelli, wie dieser auf dem Umschlage selbst bemerkt, an Uhland geschickt wurde, Uhland also das Lied gekannt hat.

Dr. W. Nagel.

Totenliste des Jahres 1889,

die Musik betreffend.

(Karl Lüstner.)

Abkürzungen für die citierten Musikzeitschriften:

Bock = Neue Berliner Musikztg.
Büh. Gen. = Deutsche Bühnen Genossenschaft. Berlin.
Guide = le Guide mus. Bruxelles, Schott.
Lessm. = Allgem. Deutsche Musikztg. Charlottenburg.
Ménestrel = le Men. Journal du monde music. Paris, Heugel.
M. Rsch. = Musikal. Rundschau. Wien, Wetzler.
M. Tim. = Musical Times. London, Novello.
N. Z. f. M. = Neue Zeitschr. f. Mus. Lpzg., Kahnt.
Ricordi = Gazetta music. di Milano.
Sig. = Signale f. d. mus. Welt. Lpzg., Senff.
Wbl. = Musikal. Wochenblatt. Lpzg., Fritzsch.

Es wird gebeten falsche Daten der Redaktion gefälligst anzuzeigen.

Addi, Renée d' (Gräfin Rozwodowska), Pianistin, st. im Jan. zu Wien. Lessm. 64.

Abesser, Edmund, Pianist u. Komponist von Salonsachen, st. 15. Juli, geb. 13. Jan. 1837 zu Margolitz. Lessm. 373.

Aerts, Felix, Komponist u. Lehrer der Musik an d. Staatsnormalschule zu Nivelles (Belgien), st. das. im Jan., geb. den 4. Mai 1827 zu St. Trond. Guide 16.

Albano, Giuseppe, Flötist, Prof. am Konserv. zu Florenz, st. das. Ende 1889, 78 Jahre alt. Wbl. 1890, 36.

Amelio, Alberto, Komponist v. Operetten, Romanzen, Volks- u. religiös. Liedern, st. im Sept. in Italien, Lessm. 453.

Andreot, Cesare, Komponist geistlicher Werke, st. Ende des Jahres zu Florenz. Ménestrel 1890, 16.

Anjos, Joao Maria dos, Guitarrist, Verfasser einer Schule für sein Instrument, st. im Jui in Lissabon, 33 Jahre alt. Wbl. 412.

Appeloni, Giuseppe, Opern-Komponist, st. in seiner Vaterstadt zu Vincenza am 31. Dez., geb. ebd. 8. Apr. 1822. Ricordi 1890, 20. Ménestrel 1890, 16.

Arban, Jean-Baptiste, Musikdir. in Paris, Pistonbläser, st. das. 9. Apr., geb. 28. Febr. 1825 zu Lyon. Ménestrel 120. Wbl. 226. Lessm. 206.

Atkins, Robert Augustus, Organist a. d. Kathedrale v. St. Asaph, London, st. das. 3. Aug., geb. 2. Okt. 1811. M. Tim. 548.

Bärmann, Max, ehemal. Hofmusikus in Stuttgart, st. das. im Dez., geb. 19. Jan. 1842 zu Taupadel. Büh. Gen. 17.

Baillot, Paul-René, Violinist u. Pianist, während 40 Jahren Leiter der Instrumentalklasse am Pariser Konservatorium, st. zu Paris 28. März, geb. 23. Okt. 1813. Ménestrel 104.

Banck, Karl, Hofrat, Komponist u. Musikschriftsteller, st. 28. Dez. zu Dresden, geb. 27. Mai 1809 zu Magdeburg. Ricordi 1890, 36 Biogr. Dresdener Nachrichten.

Banffy, Baron **Georg,** Komponist, st. 31. März zu Pest, 35 Jahre alt. Lessm. 206.

Barbier, Frédéric-Etienne, Komponist, Kritiker u. Orchesterdirigent, st. 12. Febr. zu Paris, geb. 15. Nov. 1829 zu Metz. Lessm. 99 u. 122. Biogr. Ménestrel 56.

Bas, Salomon de, Violinist in Brüssel, st. das. 22. Aug., 80 Jahre alt. Lessm. 373.

Bartmuss, Woldemar, Organist in Bitterfeld, st. das. 7. Juni. Wbl. 338.

Baumgärtel, Ernst, Kgl. Kammermus., Oboist, st. zu Dresden 9. Nov. Sig. 1128.

Becker, G., Organist in Moudon, st. das. 78 Jahre alt. Lessm. 406.

Bellardi, Lorenzo, Violinist, Lehrer der Harmonie am Liceum zu Turin, st. Ende des Jahres daselbst. Ménestrel 1890, 16.

Bellmann, Julius, Organist am Kgl. Domstift zu Berlin, st. das. 3. Nov. Bock 370.

Benetti, Pietro, Klarinettist, Prof. am Konservatorium zu Jassy, st. das. 28. Okt. Sig. 1079.

Bischoff, Dr. **Hans,** Pianist u. Klavierpädag. in Berlin, st. das. 12. Juni, geb. 17. Febr. 1852 in Nieder-Schönhausen b. Berlin. Wbl. 313.

Bladt, Theodor, Großherzogl. Musikdir. in Rostock, st. das. 6. Juni, 75 Jahre alt. Wbl. 355.

Boissière, Frédéric, Komponist u. Syndikatsmitglied d. franz. Gesellsch. d. Autoren, st. Ende 1889 zu Paris. Ménestrel 408.

Boldorini, Luigi, Musiklehr. in Mailand, st. das. 18. März. Ricordi 202.

Böllert, Theodor, Harfenvirtuos, ehemals Mitgl. d. Hoftheaters in Darmstadt, st. 20. Aug. in Heidelberg. Wbl. 459.

Bombara, ..., Musiklehrer in Palermo, st. das. Wbl. 203.

Bottesini, Giovanni, Kapellmeister, Opernkomp. u. Kontrabass-Virtuose, Direktor d. Konserv. zu Parma, st. das. 7. Juli, geb. 24. Dez. 1823 zu Crema (Lomb.). Bock 251. Biogr. Ménestrel 224.

Bousserez, ..., Violinist u. Prof. am Musikinstitut in Cordova, st. Ende 1889 in Buenos-Ayres. Wbl. 1890, 36.

Brackenhammer, Wilhelm, Musikdir. in Biel, st. das. 13. Mai, 47 Jahre alt. Biogr. Schweiz. Musikztg. 88.

Bridgeman, John Vipon, Dramatischer Dichter u. Übersetzer der Werke Berlioz's u. Wagner's, während 30 Jahren Redakteur der „Musical World", st. 30. Sept. in London, 70 Jahre alt. M. Tim. 666. Ménestrel 328.

Brink, Jules ten, Komponist, Musikdir., st. 6. Febr., 50 J. alt zu Paris. Biogr. Ménestrel 48.

Broutin, Jules-Clément, Direktor der Ecole nationale de musique in Roubaix, Komponist, st. das. 38 Jahre alt. Ménestrel 176.

Büchner, C. Franz, in Leipzig, st. das. 4. Febr., geb. 1831 in Auma (Weimar). Lessm. 77.

Bunko, Franz, Direktor eines der populärsten Zigeunerorchester, st. in Budapest im Febr., 75 Jahre alt. Wbl. 125.

Burbure, Léon B. de Wesembeck, Musikhistor. u. Komponist, st. 8. Dez. zu Antwerpen. Ménestrel 1890, 16.

Canal, Lorenzo, Kanonikus, Direktor des Seminars in Venedig, gelehrter Musiker u. Kirchenkomp., st. das. 11. März, geb. 24. Aug. 1813 zu Crespano Veneto. Ricordi 185.

Cantú, E., Komp. u. Theaterkapellmeist. in Messina, st. das. Wbl. 638.

Carant, Theodor, Violinist, st. 23. Aug. in New-Orleans. Sig. 838.

Carradori, Graf **Telesforo**, Musikdilettant u. Komponist, st. in Montefano. Wbl. 301.

Cippollina, Giuseppe, Komponist geistl. Musik, st. im März zu Florenz, St. Jahre alt. Wbl. 226. Die Allgem. Mus. Ztg. 206 und der [illegible]no, [illegible]trel 120 schreiben: st. in Genua.

Clay, [illegible]ric, Kantaten- u. Opernkomp., st. 24. Nov. in Great Marlow

(London), geb. 3. Aug. 1840 in Paris. Wbl. 624. Lessm. 552 Ménestrel 391, Biogr.

Clesse, Antoine, Wallonischer Dichter, der seine volkstümlichen Dichtungen selbst in Musik setzte, st. 9. März in Mons, 73 Jahre alt. Lessm. 122.

Colborne, Dr. **Langdon**, Organist a. d. Kathedrale zu Hereford, Komp. geistl. Musik, st. das. 16. Sept., geb. 1835 zu Hackney b. London. M. Tim. 602.

Cooke, Henry Angelo, besser bekannt als Grattan Cooke, berühmter engl. Oboebläser, st. 12. Sept. in Harting, 79 Jahre alt. Wbl. 472. M. Tim. 602.

Cotelle, Alexandre-Jean, Musikverleger in Paris, st. das. Anfang Nov., 76 Jahre alt. Ménestrel 352. Sig. 1017.

Dagino, Agostino, Trompetenlehrer, st. in Genua, 53 Jahre alt. Wbl. 262.

Davydoff, Karl Juljewitsch, Violoncellist, st. 14./26. Febr. zu Moskau. (St. Petersburger Zeitung.) Ménestrel 80. M. Rsch. 179. Nekrl. N. Z. f. M. 150.

Delevante, Frederick David, Musik. u. Organ. in Acton, st. das. 27. Aug. M. Tim. 603 Biogr.

Delhaye, Ursmer, Musik-Prof. in Binche (Belgien), st. das. 5. Febr., geb. 1815. Wbl. 108.

Dellarequa, Edouard, Piano-Prof. am Konserv. zu Lille, st. das. 25. Aug., 42 Jahre alt. Biogr. Ménestrel 280. Wbl. 447.

Depas, Lambert-Ernst-Joseph, Violinist, Komponist u. Verfasser einer Violinschule, st. 23. Febr. zu Paris, geb. 2. Febr. 1809 zu Lüttich. Lessm. 122.

Ditson, Olivier, der älteste Musikalien-Verleger in d. Vereinigt. Staaten, st. 78 Jahre alt in seiner Geburtsstadt Boston im Jan. Lessm. 77.

Drechsler, Wilh., langj. Konzertmeister in Riga, st. in seiner Vaterstadt Halle, 1. Okt. Wbl. 511.

Dumon, Jean-Jacques-Louis, Flöten-Prof. am Brüsseler Konservatorium, st. das. 4. Mai. Ménestrel 160. Wbl. 272.

Duprat, Hippolyte, Arzt u. wenig glücklicher Opernkomp., st. im Mai zu Paris, geb. 31. Okt. 1834 zu Toulon. Wbl. 301. Lessm. 241. Ménestrel 168.

Eckardt, E. Th., Stadt- u. Dom-Kantor in Freiberg i. S., st. das. 5. Juli, geb. das. 24. Okt. 1819. Wbl. 355. Lessm. 329. Sig. 727.

Ehlich, Emil Georg, Organist a. d. Hof- u. Sophienkirche zu Dresden, st. das. 29./30. Sept., geb. 1818 das. Sig. 855. Lessm. 427, Todesanz.

Engel, Hermann, Musikdir., st. 14. Sept. zu Posen (Sängerhalle 480).

Érard, Madame, Besitzerin der bekannten Pianoforte-Fabrik in Paris, st. das. hochbetagt am 14. Okt. Lessm. 453.

Fabbri, **Antonio**, Prof. d. Kontrapunkts a. d. Musikschule zu Bologna, st. im Aug. das., 84 Jahre alt. Sig. 742. Wbl. 447.

Felici, **Raffaele**, Komponist einiger Operetten u. Ballets, st. in Florenz im März, 46 Jahre alt. Ménestrel 96. Sig. 394. Lessm. 145.

Flitner, ..., Organist zu Nordhausen, Dirigent d. dortig. Singakademie, st. 29. April, 62 Jahre alt. Wbl. 272.

Formes, **Karl**, berühmt. Bassist, st. 15. Dez. in San Francisco. Wbl. 1890, 49. Lessm. 552.

Frank, **Ernst**, Operndirigent, auch Komponist, st. 17. Aug. zu Ober-Döbling b. Wien, geb. 7. Febr. 1847 zu München. Ménestrel 303, Biog. Wbl. 423. Lessm. 364.

Fricker, **Samuel Gottlieb**, Kapellmeister in Basel, st. das. 14. Juli, geb. 1830 zu Hunzenschwyl im Aargau. Lessm. 330.

Fürstenau, **Moritz**, Flötist u. Musikschriftsteller, st. 27. März zu Dresden, geb. 26. Juli 1824. Nekrol. N. Z. f. M. 182. Bock 123. Wbl. 189. Lessm. 158.

Gabutti, **Giacinto**, Komponist, st. in Dogliani im Anfange des Jahres. Wbl. 71. Lessm. 34.

Galeffi, **Pietro Francesco**, Pianist u. Komponist, st. im Juli, 48 Jahre alt, in Florenz, geb. in Cesena. Wbl. 398. Sig. 649. Ménestrel 247.

Galli, **Raffaele**, Flötist, st. in Florenz, geb. 2. Dez. 1824. Guide 24. Sig. 123.

Galvani, **Giacomo**, ehemals berühmter Tenorist, dann Gesanglehrer, st. 7. Mai in Venedig, geb. 1. Nov. 1825 zu Bologna. Ricordi 330. M. Rsch. 199. Lessm. 222. Wbl. 301. Sig. 742.

Gast, **Friedrich Moritz**, namhafter Kirchenkomponist, Kantor, Organist u. Königl. Musikdir. zu Plauen i. V., st. das. 6. Mai, geb. 24. Sept. 1821 in Beska bei Lommatzsch. Wbl. 262. Lessm. 206. Sig. 538.

Geraci, **Bernardo**, Komponist v. Opern u. Klavierwerken, st. im Aug. in Palermo. Wbl. 498. Ménestrel 312.

Gevaërt, **Vitus**, ehemaliger Musikverleger, Bruder d. Brüsseler Konservatoriumsdirektor, st. 25. April zu Gent. Sig. 571.

Gibelli, **Luigi**, Kapellmeister a. d. Kathedrale in Alessandria (Piemont), Opernkomponist, st. das. 19. Juli, 70 Jahre alt. Ricordi 478. Ménestrel 248. Wbl. 398. Sig. 649 u. 742.

Giz'ycki, **Gustav von**, Konservatoriumdirekt. in Riga, st. das. 13. April, geb. 8. Juli 1856 in Königsberg. Nekrol. N. Z. f. M. 245. Wbl. 238. Lessm. 206.

Göttke, Karl, Dirigent d. Musikvereins zu Mühlhausen i. Th., st. das. 20. Nov., 31 Jahre alt. Wbl. 638. Lessm. 562.

Gravillier, Pietro, geschätzter Violinist u. Ballet-Kapellmeister in Neapel, st. im Okt. das., 82 Jahre alt. Lessm. 478.

Gungl, Joseph, Tanzkomponist, st. 1. Febr. zu Weimar, geb. 1. Dez. 1811 z. Zzambeck in Ung. Wbl. 84. Lessm. 77. Sig. 219, Nekr.

Harrison, William, Organist a. d. St. James-Kirche zu Leith, Komponist kirchlicher Werke, st. zu Edinburg 21. Juni, geb. 1841 zu Lichfield. M. Tim. 485.

Hasse, Gustav, Liederkomp., st. 31. Dez. zu Berlin, geb. 1834 zu Peitz, Wbl 1890, 49. Lessm. 1890, 35. Sig. 1890, 91.

Hauptner, Theodor, Königl. Musikdirektor u. Gesanglehrer, st. 9. Febr. zu Berlin, geb. das. 1825. Lessm. 77. Bock 60. Sig. Nekr. 219.

Hennes, Aloys, Klavierpädagoge u. Komponist, st. 8. Juni zu Berlin, geb. 8. Sept. 1827 zu Aachen. Wbl. 313.

Henselt, Adolf, berühmter Pianoforte-Virtuos u. Komponist, st. 10. Okt. zu Warmbrunn in Schl. The Monthly musical Record Biogr. von Nieks 241. Wbl. 511. Bock Nekrol. 341.

Hentschel, Franz, Königl. Kammermusiker in Berlin, s. Z. Paukist mit seltener Kunstfertigkeit, st. das. 11. Mai. Wbl. 284. Lessm. 222.

Hering, Karl, Musikdirekt., Violinist u. Komponist, st. 2. Febr. in Burg b. Magdeburg, geb. 2. Sept. 1819 zu Berlin. Lessm. 77.

Hietzschold, Johann Heinrich, Violoncellist, langjähr. Mitgl. des Gewandhausorchest. zu Leipzig, st. das. 3. März, geb. 26. März 1826 zu Gera. Lessm. 135. Wbl. 177. Sig. 376.

Hohnstock, Dr. **Karl**, Musikdirektor in Braunschweig, st. 5. Aug. das. Wbl. 412. Lessm. 364. N. Z. f. M. 389.

Hueffer, Dr. **Francis**, Musikkritiker d. Times, st. 19. Jan. zu London. geb. 1843 zu Münster, ging 1869 nach England. M. Tim. 89.

Hupfauf, Johann Peregrin, Domkapellmeister in Salzburg, unt. d. Namen **Peregrinus** als Komp. u. Musikschriftstell. bekannt, st. das. 14. Okt., 34 Jahre alt. Lessm. 453.

Hutoy, Eugène, Prof. am Konserv. zu Lüttich, st. das. 17. Febr., geb. 2. Juli 1844. Wbl. 125. Ménestrel 80. Lessm. 122. Sig. 346.

Isenmann, Karl, Männergesangkomp., st. 14. Dez. in Illenau (Baden) in ein. Heilanstalt, geb. 29. April 1839 z. Gengenbach. Lessm. 552. Wbl. 13.

Janzen, P. A., Bassbuffo d. Kgl. Oper z. Stockholm, st. das. Lessm. 552.

Jaquet, Albert, Komp. zweier Opern, Musikmeister im 7. Linien-Reg., st. 26. März z. Berchem b. Antwerpen. Lessm. 206. Wbl. 203. Sig. 457.

Jaquier, Henri, Violoncellist, st. zu Brüssel den 4. Juli. Sig. 742. Bock 243.

Javelot, Jules, Operettenkomponist, st. zu Paris im Dez. Sig. 153.

Jeseller, Karl, geb. zu Berlin um 1840, ging 1873 nach England, und trat in eine Militärkapelle ein. Er zeichn. sich als tücht. Musiker u. Komponist aus u. st. im Juli oder Aug. zu London.

Jonas, Ernst, Dirigent u. Komponist, st. zu Berlin im Juni, 42 Jahre alt. Wbl. 355. Lessm. 329. Sig. 727.

Jones, Cupid, Musikschriftsteller, bekannt unter d. Namen **S. Saltus,** st. im Juli zu New-York (Amerika). Ménestrel 247.

Jung, Erdmann, Musikdirektor u. Kantor in Brieg (Schles.), st. das. 18. Nov., 68 Jahre alt. Wbl. 596. Lessm. 514.

Kämmerer, Louis, verdient um die Pflege deutscher Musik in Amerika, st. 18. Dez. in New-York, geb. 1830 in Lich (Hessen). Lessm. 60.

Kaeslin, Eusebius, Musikdir. in Aarau (Schweiz), st. das. 21. Aug. Biogr. Schweiz. Musikztg. 135.

Klein, Aloys, Organist a. d. Kathedrale zu Rouen, st. 16. Jan. zu Straſsburg, 39 Jahre alt, geb. zu Romansvilliers (Elsaſs). Lessm. 77. Sig. 219.

Klitzsch, C. Emanuel, Prof. Dr., langjähr. Musikdir. in Zwickau, als Musikschriftsteller unter dem Namen **Kronach** erfolgreich thätig, st. das. 5. März, 77 Jahre alt. Lessm. 122. N. Z. f. M. 128. Bock 123. Wbl. 150.

Krauſs, Dr. **Emil,** langjähr. Baritonist d. Hamburger Stadtth., st. das. 1. Sept., geb. 1. Juli 1840 in Siebenbürgen. Sig. 727. Wbl. 447.

Kreutzer, siehe Carradori.

Kronach, siehe Klitzsch.

Krüger, Emil, Musik- u. Gesanglehr. a. d. Kantonschule u. Organ. a. d. Mauritiuskirche zu Chur, st. das. 79 Jahre alt, im Febr. Lessm. 110. Wbl. 150.

Kuhnert, Albert, Trompeter a. d. Kgl. Kapelle zu Dresden, st. 22. Okt. ebendaselbst.

Laffert, Oskar, Musikalienhändler, bekannt als Schriftsteller, Gründer d. Zeitg. f. Instrumentenbau, st. 17. Mai (wo?). M. Bsch. 191.

Lange, Gustav, oberflächlicher Klavier-Salonkomponist, st. 20. Juli zu Wernigerode, geb. 13. Aug. 1830 zu Schwerstedt b. Erfurt. Sig. 649. Wbl. 390.

Langer, Hermann, Universitäts-Musikdirekt. in Leipzig, st. 8. Sept. zu Dresden, geb. 6. Juli 1819 zu Höckendorf b. Tharandt. Ménestrel 312, Biogr. Sängerhalle 432, Biogr.

Languiller, Marco, erster Hornist a. d. Scala zu Mailand, st. das. im März, 75 Jahre alt. Lessm. 175. Sig. 394.

Laukau, Karl Ludwig August, Violinist am Gewandhausorch. zu Leipzig, st. das. 10. April, geb. 26. Aug. 1845 zu Dresden. Lessm. 206. Wbl. 226.

Lechat, ..., Komponist für Militärmusik, st. im Parc des Princes (zu Paris?). Ménestrel 336. Wbl. 536.

Legrand, ..., Komponist, Organist u. Musikprof. am Lyceum zu Nantes, st. das. im Aug. Ménestrel 280. Sig. 742. Lessm. 373. Wbl. 447.

Lewita. Gustava, Komponist u. Pianist, st. 7. Febr. zu Paris, 35 Jahre alt. Ménestrel 48. Sig. 219. Lessm. 87. Wbl. 108.

Lichtenberger, A. G., Musikalien-Verleger in Leipzig, st. das. 31 Dez., 48 Jahre alt. Wbl. 36 (1890).

Longley, Ernest, Pianist, st. 5. Dez. zu Stuttgart, geb. 1866 in Maitland (Kanada). M. Tim. 1890, 25. Lessm. 552.

Lorenz, Oswald, Gesanglehr. u. Organ. in Winterthur, in d. 30er Jahr., Mitarbeiter u. Redakt. d. N. Z. f. M., st. 22. April das., 83 Jahre alt. Wbl. 313. Sig. 632.

Lorine, Giovanni, Kapellmeister, st. in Chihuahua (Mexiko), 30 Jahre alt. Ménestrel 152. Lessm. 222. Wbl. 272. Sig. 571.

Lüstner, Otto, Kammer-Virtuos u. städt. Kapellmeister in Barmen, st. 8. Sept. das., geb. 9. April 1839 zu Breslau. Wbl. 459.

Maas, Louis, bedeutender Pianist, st. 18. Sept. zu Boston (Mass.), geb. 21. Juni 1852 zu Wiesbaden. M. Tim. 603. Ménestrel 352, Biogr.

Maglioni, Gioachino, Kirchenkomp., st. im Jan. zu Florenz, geb. 26. Juli 1814 zu Pontassieve. Guide 24. Bock 23. Ménestrel 16.

Maier, Julius Joseph, Kustos d. Kgl. Bibliothek zu München, st. das. 21. Nov., geb. am 29. Dez. 1821 zu Freiburg in Baden, besuchte in Karlsruhe die Schule, 1840 die Universität in Freiburg u. stud. Jura, 1843 bezog er die Univers. zu Heidelberg, legte 1846 das Staatsexamen ab, trat in den Staatsdienst als Assessor und erhielt 1848 ein Sekretariat im Minist. des Innern. 1849 wandte er dem Amte den Rücken, ging nach Leipzig u. stud. 3/4 Jahre bei Hauptmann Musik, 1850 erhielt er einen Ruf als Lehrer des Kontrapunkts ans Kgl. Konservatorium in München und 1857 die Anstellung als Konservator der Abteilung für Musik an d. Staatsbibl. daselbst, bis er 1887 wegen schweren Leidens pensioniert wurde. (Mitteilg. d. Witwe.)

Mahe, Jacques, Musikverleger in Paris, st. 17. April zu Sèvres b. Paris, 72 Jahre alt. Wbl. 238. Sig. 507.

Mangeant, Sylvain, Komponist v. Operetten, Mitarbeiter am Ménestrel, st. 20. Aug. zu Paris, 60 Jahre alt. Ménestrel 272, Biogr. Lessm. 373. Wbl. 436. Sig. 696.

Mangold, Karl Amand, pension. Hofmusikdir., st. 5. Aug. zu Oberstdorf im Allgäu, geb. 1813 zu Darmstadt. Lessm. 364. Wbl. 398.

Mansour, Achille Gaix de, Komponist u. Pianist, st. 17. Jan. zu Paris, 57 Jahre alt. Guide 32. Ménestrel 24.

Marilli, Cesare, Flötist u. Komponist, st. in Mailand, 27 Jahre alt. Wbl. 338. Lessm. 289.

Marriott, Charles Handel Rand, Komponist von Tänzen u. Liedern, st. 3. Dez. in London (geb. 3./11. 1831 ebd.). M. Tim. 1890, 25.

Masenghini, Pietro, Chordir. in Mailand, st. das. Lessm. 10. Sig. 73.

Matthisen-Hansen, H., Prof. d. Musik, Organist u. Komp., st. Ende 1889 in Roeskilde (Dänemark). Er war in Flensburg geb. u. 83 Jahre alt.

Merguiller, ..., ehemal. Militär-Kapellmeister, st. zu Paris 10. Febr. Wbl. 125. Sig. 264.

Mermet, Auguste, Opernkomponist, st. zu Paris 4. Juli, geb. zu Brüssel 1810. Ménestrel 215, Biogr. Bock 243. Lessm. 329. Sig. 649.

Messemaeckers, Louis, Komponist u. Pianist, st. 4. März zu Ixelles, geb. 30. Aug. 1809 zu Venloo. Wbl. 189. Lessm. 158. Sig. 423.

Métra, Jules-Louis-Olivier, Tanzkomponist, st. 22. Okt. zu Paris, geb. 2. Juni 1830 zu Rheims. Ménestrel 344, Biogr. Sig. 985.

Metzner, Karl, Musiklehrer in Chemnitz, st. 3. Aug., 62 Jahre alt. Deutsche Musiker-Ztg. 382.

Meyer, Ambrosius, Mönch in St. Urban, seit 1848 das. Organist, st. im Jan. zu Luzern (Schweiz).

Meyer, Bernhard, Musikdir. in Berlin, st. das. 30. Juni, 81 Jahre alt. Wbl. 355.

Meyer, Louis, Komp. leichterer Klaviermusik, st. im Juli zu Philadelphia, 55 Jahre alt. Wbl. 436. Lessm. 373.

Miry, Karel, Direkt. d. Genter Konservat., Komponist, st. 5. Okt. in seiner Vaterstadt Gent. Ménestrel 328, Biogr. Bock 347. Wbl. 522.

Miry, Pierre, ältester Musiker Belgiens. st. im Jan., 86 Jahre alt, zu Gent. Guide 32. Sig. 154.

Molck, Heinrich, Musikdir. u. Organ. d. Hauptkirche zu Hannover, st. das. am 4. Jan., 63 Jahre alt. Deutsche Musiker-Ztg. 29. Sängerhalle 31.

Monk, W. H., Organist u. Kirchenkomp., st. 3. März zu London, geb. das. 1823. Sig. 423.

Monk-Mason, W., Flötist, Komp. u. Theaterunternehmer, st. zu London 26. Sept., 86 Jahre alt. Lessm. 418.

Monneret, Madame, Klavierlehrerin, st. im Dez. zu Lille, 54 Jahre alt. Ménestrel 408. Wbl. 1890, 23. Lessm. 1890, 9.

Morin, Madame **Jenny**, Organistin u. Musiklehrerin, st. im Dez. in St.-Philippe-du-Roule. Ménestrel 408. Wbl. 1890, 23. Lessm. 1890, 9.

(Schluss folgt.)

Mitteilungen.

* Von *Fl. van Duyse* sind soeben „Oude nederlandsche Liederen, Melodieën uit de Souterliedekens, uitgegeven, met Inleiding, Aanteekeningen en Klavierbegleiding“ bei Camille Vyt in Gent erschienen. (Pr. 24 Fr.) Ein Prospekt mit der Probe eines Liedes soll genügen um ein Urteil über das Werk zu gewinnen. In dem Prospekt wird mitgeteilt, dass der Herausgeber eine Anzahl Gedichte aufgefunden hat, die den in den Souterliedekens angezogenen Liedern entsprechen und diese Lieder nun mit den ursprünglichen Texten herauszugeben ist ein gewiss löbliches Unternehmen. Aus dem im Prospekt mitgeteilten Liede: „Een ridder ende een meisken“, ersieht man aber, dass nicht die ursprüngliche Ausgabe der Souterliedekens gewählt ist, sondern die mehrfach geänderte von 1584 und dass der Herausgeber, verleitet durch Böhme's schlechtes Beispiel, bei der Takteinteilung der Melodie zu den wunderlichsten Rhythmen greift. Viermal wechselt in diesem kleinen Liede der Takt und die Rhythmen sind so scharf als möglich gewählt, wie z. B. Der alte Volksgesang war einst vom gregorianischen Choralgesange wesentlich beeinflusst. Hier sowohl, als selbst noch im heutigen Volksliede ist der Rhythmus gleichmäßig und sanft fließend. Scharfe Rhythmen oder gar Stöße sind undenkbar. Wie kommt nun der Herausgeber zu solch wunderlicher Verzerrung? Das Original kennt nur Semibrevis und Minima und es war doch nichts einfacher als ihm zu folgen. Es scheint aber, als wenn ihn die von Böhme in seinem altdeutschen Liederbuche angewandte Takteinteilung zur besonderen Nachahmung angetrieben und er sich bemüht hätte sein Vorbild an Wunderlichkeit zu übertreffen. Die alten Liedmelodien in Taktstriche zu zwängen, ist immer eine missliche Sache, muss es aber geschehen, dann ist die einfachste rhythmische Lösung stets die beste.

* *Gallay, J.:* Un inventaire sous la terreur. Etat des instruments de musique relevé chez les émigrés et condamnés par A. Bruni, l'un des Délégués de la Convention. Introduction, notices biographiques et notes par .... Paris, Georges Chamerot. 1890. gr. 8°. 1 Tafel Abbildung. XXXIV S. Vorwort u. 239 S. Text in Prachtausgabe. Pr. 25 Fr. = 20 M. Ein für die Instrumentenkunde außerordentlich wertvolles Werk, welches zu jedem Musik-Instrument der allerverschiedensten Gattung sehr oft den Verfertiger und den Preis hinzufügt.

* Herr Musikdirektor *C. Stiehl* teilt mit, dass er im Anschlusse an die Mitteilung über Arne in M. f. M. S. 66 in dem Lübecker Anzeiger von 1772 folgende Anzeige gefunden habe: Juni. 5. „Am Freitag, als den 5. Junii wird ein Concert

im Opernhause aufgeführt werden, wobey einer der berühmtesten Virtuosen aus England, der Herr Arne, Professor der Musik wird Solo und Concerten auf dem Flügel spielen u. die Mademoiselle Venables wird mit Englischen und Italienischen Arien sich hören lassen. Die Entree kostet 1 Mk. L. Billets sind zu haben im goldnen Engel, wie auch im Opernhause. Der Anfang ist präcise um 6 Uhr.“ Leider ist auch hier der Vorname des Arne nicht angegeben, doch spricht die größere Wahrscheinlichkeit für Michael Arne.

* Herr Dr. *Kalischer* macht darauf aufmerksam, dass das Wort „Treble“ noch heute im Englischen vorkommt und zwar heifst es nach F. W. Thieme's Critical Dictionary. Leipz. 1859: dreifach, scharftönend, hochtönend, Discant, Oberstimme; treble-hoboe: Discantoboe, treble-viol: Sopran-Viole, Discantbratsche.

* Die in Nr. 5 angezeigte Portrait-Sammlung stammt aus dem Besitze des verstorbenen Th. Böttcher in Cannstadt und ist wohl einzig in ihrer Art, nicht nur durch die Reichhaltigkeit und Seltenheit mancher Abbildungen, sondern auch durch echte Kunstblätter. So ist Mozart und Beethoven mit 40 und 39 verschiedenen Blättern vertreten, dabei ein bisher unbekanntes Jugendbild Mozart's (Nr. 472). Als Seltenheit sei dasjenige des Flötisten Buffardin erwähnt in einer Originalzeichnung von A. Graff.

* Herr Fred. Niecks in Edinburgh hat im vergangenen März 4 historische Konzerte gegeben, welche die historische Entwickelung der Instrumentalmusik, verbunden mit mündlichem Vortrage, umfassten. Er begann mit Paumann's Orgelsätzen und schloss mit Henry Purcell's „golden Sonaten“ für 2 Violinen, Violoncello und Bassus continuus (1697). Die Programme enthalten deutsche, französische, italienische und englische Werke.

* Den Subskribenten auf die Publikation älterer praktischer und theoretischer Musikwerke zur Nachricht, dass die nächsten Jahrgänge folgende Werke umfassen werden: 2 Bände deutsche Opern (Schürmann und Keiser), mehrere Bände Passionen von der frühesten Zeit bis zur Mitte des 18. Jhs. mit erläuterndem historischem Texte.

* Als Mitglieder der Gesellschaft für Musikforschung sind ferner eingetreten die Herren Rev. H. Bewerunge in Meynooth (Irland), Georg Bratfisch in Frankfurt a./O., G. S. L. Löhr in Southsea (England), H. P. Jos. Moonen in Venlo (Holland) und F. Schweikert in Karlsruhe. — An Zahlungen für 1890 sind noch zu quittieren von den Herren Rev. Bewerunge, Prof. Gernsheim, Prof. Koller, von Miltitz, H. P. Jos. Moonen, Runge, Musikdir. Schildknecht, Schnuphase, v. Werra, Kgl. Bibl. zu Berlin und Stadtbibl. in Frankfurt a./M.

* Hierbei eine Beilage: Fortsetzung zum Katalog der Musik-Sammlung der Kgl. öffentl. Bibliothek zu Dresden. Bog. 14.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.



MONATSHEFTE

für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XXII. Jahrgang. 1890.	Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf. — Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.	No. 7.

Totenliste des Jahres 1889,

die Musik betreffend.

(Karl Lüstner.)

(Schluss.)

Moulins, ..., Theaterkapellmeister, st. Ende Jan., 74 Jahre alt, zu Nancy. Lessm. 77. Sig. 219. Ménestrel 48.

Needham, Elias Perkham, hervorragender Instrumentenmacher in New-York, st. das. 28. Nov. Lessm. 60.

Orefice, Giuseppe dell', Opern- u. Ballet-Komponist, Orchesterdirigent, st. 4. Jan. zu Neapel. Guide 24. Lessm. 44. Ménestrel 24.

Oriande, Oswald, Chilenischer Komponist, st. 48 Jahre alt in La Plata. Wbl. 459.

Orlamünder, Johann, Musikdirektor in Annaburg, st. 74 Jahre alt zu Berlin, d. 14. Okt. Bock 345.

Ouseley, Sir **Frederik Arthur Gore**, Komponist u. Musikschriftsteller, st. d. 6. April zu Hereford, 64 Jahre alt (geb. 1825 zu London). Im Besitze eines ungeheueren Vermögens sammelte er nicht nur eine kostbare Musikbibliothek, die jetzt in den Besitz der Kgl. Musikschule übergegangen ist, sondern ist auch der Stifter gemeinnütziger Gesellschaften. M. Tim. 283. Ménestrel 128.

Ovejero y Ramos, siehe **Ramos**.

Papst, Martin, Musiker in New-York, st. das. 16. Jan. Lessm. 77. Sig. 219.

Pasquet, Ernest, Kontrabassist a. d. gr. Oper zu Paris, st. das. 7. Jan. Guide 32. Sig. 154.

Patti, Carlotta, ausgezeichnete Koloratursängerin, st. 39 Jahre alt, d. 27. Juni zu Paris. Ménestrel 207. Wbl. 338. Sig. 599.

Peregrinus, siehe **Hupfauf.**

Petrali, Vincenzo Antonio, Organ. u. Redakt. d. Arpa sacra, st. 24. Nov. zu Bergamo, 58 Jahre alt. Ricordi 806. Wbl. 638. Lessm. 552. Sig. 91. Ménestrel 391.

Petzold, Eugen, Musikdir. in Zofingen (Schweiz), st. das. 28. Jan., 75 Jahre alt. Schweiz. Musikztg. 38, Biogr.

Pietinka, F., Oboe-Prof. a. Konserv. zu Brüssel, st. das. Wbl. 447.

Pollack, David, Violinist a. Hoftheat. z. Wien, st. das. 26. Jan., 40 Jahre alt. Sig. 136.

Premberger, Johann, Klavierpädagoge, st. in hohem Alter, d. 29. Dez. in Wien. Wbl. 1890, 36. Sig. 1890, 122. Lessm. 1890, 60.

Puget, Madame **Loïsa** (verehel. **Lemoine**), einst gefeierte Sängerin u. Komponistin, st. im Okt. zu Pau, 77 Jahre alt. Lessm. 453. Sig. 1032.

Quilici, Massimiliano, Kirchen- u. Opernkomponist, Direktor d. Konserv. zu Lucca, st. das. 18. Okt., geb. das. 3. April 1799. Ménestrel 352, Biogr. Ricordi 702. Wbl. 566. Lessm. 465. Sig. 985.

Rachfall, Paul, Direktor d. Sophien-Konserv. zu Berlin, st. das. 37 Jahre alt, d. 14. März. Bock 104.

Radoux, Jaques, Musiklehr. zu Lüttich, st. das. 65 Jahre alt, d. 2. März. Wbl. 150. Sig. 346.

Radoux, Jean-Toussaint, Prof. d. Waldhorns a. Konserv. zu Lüttich, st. das. am 12. Jan., geb. das. 4. Sept. 1825. Guide 24.

Ramos, Ignacio Ovejero y, Komponist u. Organist zu Madrid, st. das. im März, geb. das. 1. Febr. 1828. Wbl. 189. Sig. 346. Ménestrel 80.

Rappé, Jean Baptiste, Violoncellist am Konservator. zu Gent, st. das. 10. Jan., geb. 5. Febr. 1836. Guide 24.

Raspail, G., Orchesterdirigent zu Paris, st. das. 21. März, geb. 18. Jan., 1839 zu Avignon. Lessm. 158. Sig. 474.

Reichel, Christian Friedr., Kantor u. Organist a. d. Johanniskirche zu Dresden, st. das. 29. Dez., geb. 27. Jan. 1833 in Ober-Oderwitz bei Zittau. (Privatnachricht.)

Reichert, F., Militär-Musikdir. in Celle, st. das. 31. Mai. Wbl. 355. Sig. 649.

Rein, Franz, Organist a. d. Hauptkirche zu Eisleben, st. das. 31. Juli, 70 Jahre alt. Wbl. 412. N. Z. f. M. 388.

Rigoni, Gaetano, Dirigent u. Musiklehrer in Vicenza, st. das. 8. März. Sig. 443. Ricordi 185.

Reitzsch, F. A., Musikgelehrter u. Lehrer, st. zu Leipzig d. 4. Febr., geb. 10. Dez. 1805 zu Gruna bei Görlitz. Lessm. 77. Sig. 168.

Roman, Carlo, Musiklehrer, Komp. u. Redakt. d. „Palestra musicale", st. im Nov. zu Venedig, 36 Jahre alt. Lessm. 552. Wbl. 624. Sig. 1115.

Romer, Francis, Gesanglehrer u. Komponist, st. 1. Juli zu London, geb. 5. Aug. 1810 das. Mus. Tim. 485.

Rozwedowska, siehe **Addi.**

Rosso, Luigi del, Gesanglehrer zu Neapel, st. das. Sig. 91.

Russell, George, Pianist in London, st. 12. Nov. zu Croydon. Wbl. 624.

Saint-Hilaire, August de Queux, Verfasser einer kleinen Schrift über Kammermusik unter den Buchstaben L. M. D. Q. D. S. H. 1870, st. Anfang Dez. zu Paris. Ménestrel 391, Biogr.

Saint-Simon, Guille de, Theaterkapellmstr., st. im Nov. zu Lüttich.

Saldoni, Baltasare, Komponist zahlreicher Opern u. eines Musiklexikon, st. Ende des Jahres zu Barcelona. Ménestrel 1890, 24.

Saltus, S., siehe **Jones, Cupid.**

Sarreau, A., Gesanglehrer u. Kapellmstr. in Bordeaux, st. das. im Juli, 70 Jahre alt. Wbl. 355. Sig. 727.

Schlag, Christian Gottlieb, Orgelbaumeister in Schweidnitz, st. 10. März das. Lessm. 135.

Schlögel, Dr. **Xavier**, Notar, Liederkomponist, st. 25. März zu Cinay (Namur), 35 Jahre alt. Lessm. 206. Sig. 443.

Schöckel, Friedr. Julius, Kgl. Sächs. Oberhoftrompeter a. D., st. 28. Jan. zu Dresden, 63 Jahre alt. Lessm. 77.

Schröder, C. M., Inhaber einer grofsen Pianof.-Fabrik in St. Petersburg, st. 17. Mai in Frankf. a. M. Lessm. 250.

Schubring, Dr. **Jul.**, Oberkonsistorialrat in Dessau, Textdichter Mendelssohn'scher Oratorien, st. das. 84 Jahre alt, 15. Dez. Wbl. 1890, 61.

Schumann, Gustav, gesuchter Klavierlehrer u. Komponist in Berlin, st. das. 15. Aug., geb. 15. März 1815 zu Holdenstedt. Bock 282.

Scioletich, Johann, ein ungar. Komponist, st. im Aug. Näheres fehlt.

Seibt, Fräul. **S. Caroline**, Gesanglehrerin zu Frankfurt a. M., st. das. 77 Jahre alt, 5. Juni. Lessm. 250.

Seitz, Justinus Robert, Musikverleger u. ehem. Redakt. d. Musikal. Centralblattes, st. 53 Jahre alt, 26. Sept. zu Leipzig. Wbl. 487.

Selva, Antonio, Sänger u. Gesanglehrer in Padua, st. im Sept. das., 65 Jahre alt. Ménestrel 303, Biogr. Ricordi 596.

Senfft von Pilsach, Dr. **Arnold**, vorzügl. Konzertsänger, st. 7. März zu Marburg, 55 Jahre alt. Bock 95. N. Z. f. M. 152.

Siefert, Heinrich, Geigenbauer in Leipzig, st. das. 59 Jahre alt, 18. Juni. Wbl. 325. Sig. 727.

Skerle, August, Kontrabass-Virtuose u. bedeutender Theoretiker, st. in Graz, geb. 9. Okt. 1812 zu Stecken. Lessm. 222. Wbl. 284. N. Z. f. M. 233, Nekrol.

Sigismund, Ernst W., Klavierpädagoge in Dresden, st. das. 20. Aug., 53 Jahre alt. Wbl. 436.

Smith, Sidney, Salonkomponist, st. in London 3. März, geb. 14. Juli 1839 zu Dorchester. M. Tim. 219.

Solié, Charles, Kapellmeister, st. im Okt., 73 Jahre alt, in Marseille. Lessm. 465. Sig. 1032. Ménestrel 344, Biogr.

Sprüngli, J. J., Pfarrer, um das Gesangwesen in der Schweiz hochverdient, st. 5. Febr. zu Riesbach, geb. 4. Nov. 1801 in Zürich. Schweiz. Musikztg. 17, Biogr.

Stal, Fanny, schwedische Pianistin, st. 21. März zu Vesteras, 67 Jahre alt. Lessm. 206.

Steiner, Franz, Tenorist u. Regisseur der Hofoper zu Wien, st. das. 25. Mai, 73 Jahre alt. Wbl. 301. Lessm. 230.

Steins, Fritz, Pfleger d. deutsch. Gesanges in Amerika, st. in Brocklyn im Febr. Lessm. 87. Sig. 283.

Steinway, Karl Friedr. Theod., Teilhab. d. Firma St. & Sons, st. 26. März in Braunschw., geb. 1825 in Seesen. Wbl. 189. Lessm. 157. Sig. 407.

Stöcklin, Konrad, Benediktiner-Mönch in St. Einsiedeln in d. Schweiz, Musiklehrer u. Komponist geistl. u. weltl. Gesänge, st. das. im Febr., 76 Jahre alt. Ménestrel 144. Wbl. 262. Lessm 110.

Stoer, Karl, Komp., Violin. u. Hofmusikdir. in Weimar, st. 17. Jan. das., geb. 29. Juni 1814 zu Stolberg. Lessm. 71, Nekrol. Ménestrel 64.

Stoiber, Ernst, Liederkomp., Chormeister u. Organ., st. 25. Juni zu Tarnis in Niederösterreich, geb. 1833 zu Hüttendorf in Niederöstr. Deutsche Kunst- u. Musik-Ztg. 159, Nekrol.

Stolz, Eduard, Kapellmstr. am Deutsch. Landestheat. zu Prag, st. das. 7. Juni, geb. 1817 in Salzburg. M. Rsch. 191. Wbl. 313.

Sulze, Bernhard, Stadtorgan. in Weimar, st. das. 5. Okt., geb. zu Wiegendorf 1829. Wbl. 522. Lessm. 465.

Tamberlik, Enrico, berühmt. Tenorist, st. 15. März zu Paris, geb. zu Rom 16. März 1820. Ménestrel 88. Lessm. 135. Bock 104. Wbl. 161.

Tamplin, Augustus Lechmere, ausgezeichn. Pianist, st. 8. Mai zu Fulham, 52 Jahre alt. M. Tim. 348.

Terziani, Eugenio, Theaterkapellmstr., Kompositionsprof. u. Komponist, st. 30. Juni zu Rom, 64 Jahre alt. Ménestrel 240. Wbl. 355. Sig. 727.

Thayer, Dr. **Eugen**, Organ. in Burlington (Amerika) u. Mitarbeiter an the American musician, st. 27. Juni. Wbl. 368. Sig. 727.

Thiele, Theodor, pension. Kammermusiker in Dresden, st. das. 30. Okt.

Tobisch, Karl, Musikkritiker, st. in Prag, 61 Jahre alt. Lessm. 552.

Triacca, Karl Josef, Begründer d. groſs. Männergesangvereins „Arion" in New-York, st. das. 12. Mai, geb. 1825 zu Mayen bei Trier. Lessm. 241.

Turini, Giovanni, Komponist geistl. Musik, st. im Nov., 84 Jahre alt, in Turin. Lessm. 552. Wbl. 638. Sig. 91. Ménestrel 391.

Valensin, Giorgio, Opernkomponist, st. Ende des Jahres zu Florenz. Ménestrel 1890, 16.

Vaslin, ..., ehemal. Solo-Violoncellist der Pariser gr. Op., Prof. am Konserv., st. 96 Jahre alt, d. 5. Juli in Saint-Julien-sur-Sarthe. Ménestrel 247. Wbl. 398. Sig. 649.

Venosta, Felice, Musikkritiker in Mailand, st. das. 61 Jahre alt. Ricordi 313, Biogr.

Vera, Edoardo, Lieder- u. Opernkomponist, st. Ende März in Rom, geb. das. im Febr. 1821. Ménestrel 112. Ricordi 250. Lessm. 185. Wbl. 214, Sig. 565.

Vicarino, Eduard, Komponist u. Dirigent zu New-York, st. das. 2. März, geb. 1844 zu Freiburg (Schweiz). Sig. 490.

Vidal, Andrés, ältest. span. Musikverleger, Herausgeber der „España musical", st. im März in Madrid, 82 Jahre alt, geb. 19. Juni 1807 zu Barcelona. Lessm. 145.

Voigt, Theod., Violoncellist in Leipzig, st. das. 25. Juni. Lessm. 329.

Wagner, Friedrich, Kgl. Sächs. Kapellmeister, Trompeten-Virtuose, st. 8. Okt. in Kipsdorf bei Schmiedeberg, geb. 20. Sept. 1829 zu Neuwernsdorf im Erzgeb. Bock 347.

Wagner, Ch. Emil, Pianist, Schüler Liszt's, st. im Haag, 8. Aug. Wbl. 472. Lessm. 406. Sig. 838. Ménestrel 303.

Walbrül, Johann, Groſsherzogl. Sächs. Konzertmeister, Schüler Spohr's, st. in Weimar 10. Aug., geb. 11. Jan. 1813 in Poppelsdorf bei Bonn. N. Z. f. M. 405, Nekrol.

Watson, William Michael, Gesangskomp., Pianist u. Lehrer, st. 3. Sept. zu East Dulwich, geb. 31. Juli 1840 zu Newcastle-on-Tyne. M. Tim. 666.

Wesembeck, siehe **Burbure**.

Wiesel, Michael, Organist, Pianist, Komponist u. Dirigent, st. 76 Jahre alt in Cumberland. Wbl. 447.

Xhruet, Jules, Klarinettist, st. 21. März in Montreal (Canada), 33 Jahre alt. Wbl. 226. Sig. 522.

Young, J. W., Musiklehrer u. Chormeister, st. 50 Jahre alt in Wake field, 8. Sept. M. Tim. 603.

Zerbini, John Baptiste, Violinist, st. 27. Dez., 71 Jahre alt. M. Tim. 1890, 91. Wbl. 1890, 49.

Zöller, Carli, Kapellmstr. d. 7. engl. Leibgardereg. u. Komponist, st. 13. Juli zu London, geb. 28. März 1840 zu Berlin, ging 1873 nach England u. war ein fleifsiger Büchersammler, doch als schlechter Zahler bei den deutschen Antiquaren gefürchtet. M. Tim. 485. Ménestrel 247.

Girolamo Fantini, ein Virtuos des siebzehnten Jahrhunderts und seine Trompeten-Schule.

Von **Hermann Eichborn.**

Wir sind heutzutage noch herzlich schlecht über die näheren Beziehungen und Verhältnisse der einzelnen Orchester-Instrumente in älterer Zeit unterrichtet und sind selbst über Herkunft und Geschichte der doch immerhin noch am meisten erforschten Streich-Instrumente in vielen Stücken im Dunklen. Aus älteren Zeiten ist uns über die ehemals gangbaren Tonwerkzeuge, die seitdem ganz verschollen sind oder sich in moderne Formen umgewandelt haben, meist nur Dürftiges und teilweise Zweideutiges überliefert, sodass wir uns von ihrem Klange, ihrer Behandlung und Verwendung keine klare Vorstellung machen können. Aus diesen Gründen muss es der Musikforschung ungemein erwünscht sein, wenn sie ältere Schulwerke über einzelne Instrumente ermittelt und Gelegenheit bekommt, aus denselben Aufschlüsse über die Instrumentalmusik früherer Perioden zu gewinnen. Solche Werke sind nur in geringer Zahl vorhanden, äufserst selten geworden und im Handel überaus teuer. Die Schulen des Venetianers *Ganassi* haben in dieser Zeitschrift früher Erwähnung und Besprechung gefunden. Wie jene auch von den Flöten handeln, so von einem andren Blasinstrument die um ein Jahrhundert später gedruckte Schule des Virtuosen *Fantini* für sein Instrument, die *Trompete.* Hätte Fantini seine Aufzeichnungen unterlassen, so würde er als Musiker uns heutzutage sehr wenig interessieren. Zwar galt er in seiner Zeit für den

ersten Trompeter Italiens und wurde von seinen Landsleuten in überschwenglicher Weise gefeiert. Wir wissen aber, dass es im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert in Italien Mode war, mit allem Virtuosentum, sei es in Gesang, sei es auf Instrumenten, zu prunken, dass die Lobeserhebungen immer in Abhängigkeit vom Zeitgeschmacke waren, sodass sich musikgeschichtlich wenig sichere Schlüsse daraus ziehen lassen, und dass es schließlich mit solchen Wertschätzungen äußerer glänzender Effekte auch in unseren Tagen nicht viel anders bestellt ist. Es soll daher das Leben Fantini's auch nur soweit, als es für Beurteilung seines Werkes dienlich ist, zum Gegenstande der Erörterung gemacht werden, wobei sich Gelegenheit zur Berichtigung einiger in unsere Quellen eingedrungener Irrtümer bieten wird.

Wir wissen über Fantini's äußere Lebensumstände nichts außer dem, was uns seine Schule angiebt. Hiernach ist er aus Spoleti gebürtig, war Trombetta maggiore im Dienste des Großherzogs Ferdinand II. von Toscana, eine Stellung, die später mit einigen Worten erörtert werden soll, und hat eine umfangreiche Sammlung von Stücken für Trompete, teils ohne Begleitung, teils mit Basso continuo, veröffentlicht, die im Jahre 1638 in „Francofort" bei Daniel Vuastch erschienen ist. Letzterer Umstand hat zu der in mehreren Lexicis ausgesprochenen Annahme Veranlassung gegeben, dass Fantini „Kunstreisen" in Deutschland unternommen haben müsse. Daraus, dass sein Opus in Frankfurt erschienen ist, einen solchen Schluss zu ziehen, ist mindestens voreilig. Von Kunstreisen wird wohl in Deutschland zur Zeit des dreißigjährigen Krieges kaum die Rede gewesen sein. Denkbar ist freilich, dass der Vertreter eines martialischen Instruments während der Winterquartiere an Hauptquartieren und fürstlichen Feldlagern hohen Herren die Zeit mit seiner Kunstfertigkeit vertrieben habe. Vielleicht ist er auch im Gefolge seines Fürsten an deutsche Höfe gekommen, worüber eine genaue diplomatische Darstellung jener Zeit allenfalls Aufschluss geben könnte. Wann Fantini geboren ist, lässt sich genau nicht feststellen. Zwar enthält das Werk ein Bildnis von ihm „im 37. Lebensjahre"; da es aber ungewiss ist, ob er gerade im Jahre 1638, wo das Werk erschien, in diesem Alter stand, so bleibt sein Lebensjahr im Zweifel. Das Bildnis zeigt einen sehr hübschen Kopf mit vollem, üppigen Lockenhaar, grader, kräftiger Nase, großen, ausdrucksvollen Augen, gehoben durch Schnurrbart und Kinnbärtchen. Die auffallend stark entwickelte Backen-Musculatur verrät die Veranlagung für sein Instrument. Ein einfacher breiter Hemd-

kragen unten am Rocke lässt den Hals völlig frei und unbedeckt, ein Bandelier über der Brust trägt die auf dem Bilde nicht sichtbare Trompete. Aufserdem schmückt die Brust ein Schild mit der Inschrift Ferdinandus Secundus Imperator. Ob es sich hier um einen Orden oder ehrende Auszeichnung durch den Kaiser handelt, oder dieses Schild die Bedeutung der Zugehörigkeit zu der Kameradschaft der deutschen Feldtrompeter und Heerpauker hat, deren Satzungen von Ferdinand II. 1623 durch Privileg bestätigt wurden, welches der Kaiser 1630 wiederholt konfirmierte und erläuterte, ist ungewiss.*) Über Fantini's Todesjahr ist uns nichts bekannt. In dem Tonkünstler-Lexikon von E. L. Gerber ist eine am Ende des siebzehnten Jahrhunderts blühende Opernsängerin Namens Caterina Fantini namhaft gemacht, die möglicherweise in verwandtschaftlichen Beziehungen zu dem Trompeter stehen kann. Soviel oder sowenig lässt sich über die äufseren Verhältnisse des Virtuosen ermitteln. Destomehr Rühmens ist von seiner Kunstfertigkeit überliefert. In welchem Grade er gefeiert war, davon zeugen nicht nur die dichterischen Verherrlichungen, deren einige in seinem Werke abgedruckt sind, sondern auch die überlieferten fabelhaften Nachrichten, deren Übertreibungen wir nachzuweisen im stande sind. Immer bilden sich dergleichen Mythen um Personen, die ihrerzeit grofses Aufsehen erregten und in aller Leute Mund waren. In ersterer Hinsicht erlaube ich mir die beiden Gedichte aus dem Werke von Fantini, etwas frei im Versmafs übertragen nebst den schönen Originalen hier mitzuteilen, deren nicht geringer poetischer Wert am besten beweist, welche Rolle ein Mann als Künstler gespielt haben muss, der so geschickte Federn zur Lobpreisung seines Talents in Bewegung brachte.

Madrigale del Sign. Alessandro Adimari.
In lode dell' Autore.

Fortunata Flora,
Figlia di Roma antica,

*) Nach Johannes Limnaeus T. V. Juris Publici Imperii. Argentorati 1660 bestätigt Kaiser Ferdinand II. d. d. Regensburg 27. Februar 1623 „die 13 Puncten, welcher sich die Feldtrompeter wegen der Lehrjungen verglichen.“ Über diese Punkte, sowie überhaupt über die rechtliche Stellung der gelernten Trompeter und Pauker im Deutschen Reiche findet sich der reichhaltigste Stoff zusammengetragen in der juristischen Inaugural-Dissertation „De Buccinatoribus eorumque jure“. Vom Recht der Trompeter. Von Christianus Bantzland aus Torgau, Jena 1711. Vgl. ferner Joh. Friedr. Scheid Dissert. de jure in musicos singulari German. Dienste und Obrigkeit der Spielleut. Jenae 1738. Siehe auch M. f. M. 22, 65.

E delle sue venture Emula amica,
Tù nel tuo Rege un nuovo Enea godi hora,
Che più d'un Palinuro hà nel Tirreno;
Ti mancava un Miseno,
E Girolamo è qui, sonante ogni ora
Con si mirabil' arte,
Che può col fiero canto accender' Marte.
E toglie (per formar sì vaghi accenti)
Alla Fama la Tromba, all' Aria i Venti.

O glückliches Florenz, berühmt in allen Landen,
Es war das alte Rom, das dir verlieh das Leben,
Nacheifernd willst du seine Herrlichkeit erstreben,
In deinem König ist Aeneas neu erstanden,
Der manchem Palinur gebietet auf dem Meere,
Ihm fehlte nur Misen bisher zu seiner Ehre,
Doch Girolamo macht den Vorwurf gleich zu schanden,
Der mit so hoher Kunst zu walten weiſs sein Amt,
Dass er durch stolzen Sang den Kriegsgott selbst entflammt
Und, da zu rühmen ihn ich sonst nicht Worte finde,
Der Fama raubt das Rohr und raubt der Luft die Winde.

Auſserdem das folgende Sonett,

D'Autore incerto al medesimo.

Questo che al suon di bellico strumento
Al suo voler fè vacillar cimieri,
Et haste fracassar, fremer destrieri,
Più feroci del fulmine e del vento:
Hor ecco come in Musico concento
Fà raddolcendo gl'impeti più fieri,
Languir di gioia e Dame e Cavalieri,
Volto in amore il Martial talento.
Meravigliosa insieme arte e natura,
Tanta virtude in un sol petto serra,
Che del prisco Misen la fama oscura.
Monarca della tromba hoggi egli è'n terra,
Ch'hà dei cor la vittoria ogn'hor sicura,
Arbitro della pace e della guerra.

Er, der im Spiel der Kriegstrompete hoch erfahren,
Durch sie, wenn's ihm beliebt, Helmbüsche schwanken machte,
Zum Splittern Speere auch, zum Knirschen Zelter brachte,
Die wilder, als der Blitz und als die Winde waren:

Schau', wie derselbe Mann beim Spiel der Instrumente
Der Leidenschaften Stolz bekämpft, und Herrn und Damen
Vor Freude beben lässt, die dort zusammenkamen,
Wenn er vom Kriege lenkt zur Liebe die Talente.
Bewundernswert an ihm ist Kunst und ist Natur,
So grofse Tüchtigkeit in eine Brust gedrängt,
Dass er verdunkelt ganz Misen's, des alten, Spur,
Der Tromba Fürst steht er auf Erden unbeschränkt,
Ihm blüht der Herzen Sieg, erschallt sein Blasen nur,
Ob Krieg, ob Frieden sei, es wird von ihm verhängt.

Was die fabelhaften Nachrichten über Fantini's Spiel anbetrifft, so beschränke ich mich auf die eine, die ihren Ausgang aus einer Stelle bei F. M. Mersenne. Harmonicorum libri XII, lib. II de instrumentis harmonicis, propos. 18, 19, 20, wo er die Trompete abhandelt, genommen hat. Mersenne, dem offenbar die physikalische Unwandelbarkeit der harmonischen Obertöne dunkel ist, sagt: „suspicor, eruditissimos Tubicines spiritum ita moderari posse, ut singulos tonos a tertia vel a quinta nota versus acutum efficiant, hoc est, per gradus ascendant: quae suspicio literis domini Bourdelotii medici doctissimi ad me Roma missis vehementer augetur, quibus asserit, se ab Hieronymo Fantino, totius Italiae excellentissimo Tubicine audivisse quod tonos omnes sua tuba caneret eosque sonis organi Cardinalis Burguesii junxisse, quo Hieronymus Frescobaldi, Ducis Hetruriae et Ecclesiae Romanae D. Petri Organista concinne ludebat: quamquam Tubicines Ducis Crequisii, qui tunc extraordinaria pro rege nostro Christianissimo Ludovico XIII. legatione fungebatur, asseruerint, tonos praedicti tubicinis spurios, confusos et penitus inordinatos fuisse.“ „Ich vermute, dass die erfahrensten Trompeter den Atem so in der Gewalt haben, dass sie die einzelnen Töne von der dritten oder von der fünften Note an ($\bar{e}$, $\bar{g}$) nach der Höhe zu herausbringen, nämlich stufenweis aufsteigen; eine Vermutung, welche durch einen von dem hochgelehrten Arzte Bourdelot von Rom an mich gerichteten Brief stark vermehrt wird, worin er versichert, er habe von Girolamo Fantini, dem vorzüglichsten Trompeter von ganz Italien gehört, wie er alle Töne auf seiner Trompete blies und dieselben mit dem Klange der Orgel des Cardinals Borghese in Übereinstimmung brachte, auf welcher Hieronymus Frescobaldi, Organist des Herzogs von Etrurien und der St. Peters-Kirche, lieblich spielte: obwohl die Trompeter des Herzogs von Crequi, der damals eine aufserordentliche Gesandtschaft für unsren allerchristlichsten König Ludwig XIII. ausrichtete, vermeinten, die Töne des vorerwähnten

Trompeters seien unecht, verworren und gänzlich regellos gewesen.“ Mersenne schliefst mit den Worten: „Ut ut sit, sive possint ille gradus fieri, sive repugnent, dignum est consideratione, cur non ita fiant obviam, ac intervalla praedicta, ut quis tandem illius phaenomeni veras rationes assequatur.“ „Wie dem auch sei, ob jene Tonstufen zu stande kommen können, ob sie widerstreben, es ist der Beachtung würdig, warum sie nicht so ansprechen, wie die zuvor genannten Intervalle, auf dass endlich jemand die wahren Gründe jener Erscheinung ermittle.“ Obwohl die fortschreitende Akustik dieses Rätsel längst gelöst hat, ist doch das Märchen von der chromatischen Skala des Fantini, also weit hinausgehend über die angeführte, von chromatischen Intervallen nichts berichtende Stelle, in die Musikgeschichte gedrungen. Fétis (Biographie univers. des musiciens, Ausg. von 1862) ist davon so praeoccupiert, dass er die Mersenne'sche Stelle zu gunsten der Tradition in folgender, den Wortsinn gradezu verdrehender Weise wiedergiebt: „tandisque les trompettes attachés au duc de Créqui, ambassadeur de Louis III. à Rome, voulant l'imiter, ne faisaient entendre que des sons rauques et confus.“ Eine eingehende Erklärung der von Fantini versuchten ungewöhnlichen Intervalle möge hier Platz finden. In der älteren Zeit, wo sich die Tonkunst noch im Besitze recht armseliger Ausdrucksmittel befand, verfiel man auf allerhand künstlichen Ersatz sowohl bei Singstimmen, wie bei Instrumenten. So wie sich, um die fehlenden Frauenstimmen in der damals überwiegenden geistlichen Musik zu ersetzen, neben und vor dem Castratentum die künstliche Heraufziehung der Männerstimmen in die Alt- und Sopranlage durch Ausbildung des Falsett einbürgerte, hatte sich auch, um den mangelhaften Umfang und die Tonarmut, namentlich bei Blasinstrumenten, zu ergänzen, ein Instrumental-Falsett eingebürgert, von dem z. B. bei Praetorius mehrfach die Rede ist. Obwohl zwischen der Kopfstimme und der Art und Weise, wie gewisse auf einem Instrument eigentlich nicht vorhandene Töne hervorgebracht wurden, gar keine Analogie besteht, so wendete man gleichwohl den analogen Ausdruck an, wobei übrigens noch auf einen Unterschied hinzuweisen ist. Denn wenn Praetorius (Syntagma musicum lib. II. Cap. 1. Wie die Wörter Instrument und Instrumentist, Accort, Sorten, Falsett-Stimmen in Pfeifen und anderen Instrumenten zu verstehen sein.) definiert: „Falsett-Stimme in einer Pfeifen und andren Instrumenten wird genennet, was über eines jeden blasenden Instruments natürlicher Höhe oder Tiefe von eim guten Meister zuwege bracht und heraus gezwungen werden kann,“ so passt dies nicht eigentlich

auf den Ausdruck Falset, insofern als die Höhe wenigstens bei keinem Blasinstrument derart begrenzt ist, dass man über ein bestimmtes Intervall hinaus hervorgebrachte Töne als unnatürlich, als Falsett (in der Ableitung von falsus, gefälscht, betrüglich) bezeichnen könnte. Über die erreichbare Höhe und auch Tiefe entscheidet gewöhnlich die individuelle Beanlagung des Instrumentisten; die Alten aber mussten auf ihren so überaus mangelhaften Tonwerkzeugen häufig allerhand Künsteleien des Ansatzes, des Fingersatzes u. s. w. anwenden, um die vorgeschriebenen Intervalle hervorzubringen. Und diese letztere Manier ist wohl das eigentliche alte Instrumental-Falset. Um dieses durch einige Beispiele zu erläutern, so war es eine Anwendung des Falset, wenn man auf Pfeifen teils durch Treiben und Sinkenlassen des Tons, teils durch mannigfaltig kombinierte Griffe, durch nur halbes Zudecken eines Griffloches, oder auch durch eigentümliche Mundstellung, durch absonderliche Luftführung die natürliche Tonarmut des Instruments zu ergänzen suchte. Auf der Querflöte musste z. B. noch im vorigen Jahrhundert, bevor dieselbe durch das heute geltende System von Klappen verbessert war, von solchen Kunstmitteln stark Gebrauch gemacht werden. Auf dem einfachen Waldhorn kann man die Oktave des eigentlichen, ganz unpraktikablen Grundtons um eine verminderte Quint durch alle Halb- und Ganztöne herabziehen, wobei allerdings nur ein schwacher, gedämpfter und ganz unzureichender Ton gewonnen wird, der aber ehemals genügte, sodass dergleichen Falset-Intervalle z. B. von Beethoven (Horn-Sonate, Op. 17, G, Fis, G, klingt C, H, C, Sextett für Streichquartett und 2 Hörner, Op. 82, chromat. Herabgehen vom erwähnten C bis zum G, im Klange Es bis B) vielfach angewendet werden. Die Skala eines ehemals in jeder Militärmusik vertretenen Bass-Instruments, des mit den Zinken nahe verwandten Serpent, beruhte beinahe vollständig auf künstlicher Herstellung durch den Ansatz des Bläsers, der mit einem guten Gehör begabt sein musste, unter dieser Voraussetzung jedoch durch Treiben und Sinkenlassen eine ganz reine chromatische Tonleiter erzeugen konnte, welche dem Instrumente bei seiner höchst mangelhaften Bauart, der allen Gesetzen der Akustik zuwiderlaufenden Lage der Grifflöcher eigentlich gar nicht eigen war. Bei dem gewöhnlichen Chor-Zinken, dem man doch ehedem alle möglichen Intervalle, Passagen, Triller u. s. w. zumutete, muss ebenfalls die künstliche Behandlung das beste thun, um eine reine vollständige Skala zu geben, und auch auf diesem Tonwerkzeuge kann man, obwohl der Umfang in der Tiefe mit a abschliefst, durch Herunterziehen dieses Tons noch einige

Tonstufen erlangen. Grade auf der Trompete aber ist aus akustischen Gründen, deren Erörterung uns hier zu weit führen würde, mittels falsetistischer Behandlung nichts zu erreichen; der Ton lässt sich zwar stark treiben und ungefähr um einen Viertelston senken, aber ohne dass man auf diese Weise neue, auf dem Instrumente sonst nicht vorhandene Stufen erlangen kann. So erreicht man beispielsweise durch Sinkenlassen des von Natur zu tiefen $\overline{\text{b}}$ die Tonstufe $\overline{\text{a}}$ nicht in brauchbarer Weise, ja man kann auf diesem Wege nicht einmal einem Haupt-Übelstande der einfachen Trompete, dem als $\overline{\overline{\text{fis}}}$ zu tiefen, als $\overline{\overline{\text{f}}}$ zu hohen, unreinen 11. Oberton abhelfen, welcher immer auch einem weniger anspruchsvollen Gehör, wenn er nicht ganz vorübergehend auftritt, unerträglich erscheint, so dass man sich billig über die Anspruchslosigkeit unserer Voreltern wundern muss, die sich an dergleichen, in der früheren Musik so häufigen Kanten und Ecken nicht stiefsen. Der Versuch, auf der Trompete in der dritten Oktave vom Grundtone die Lücken zwischen den Naturtönen $\overline{\text{c}}$ $\overline{\text{e}}$ $\overline{\text{g}}$ $\overline{\text{b}}$ $\overline{\overline{\text{c}}}$ durch Falset ergänzen zu wollen, ist eine akustische Ungeheuerlichkeit. Durch Herabschleifen um einen Halbton erzeugte Stufen klingen bei der Schärfe und Helle, welche den Tönen dieses Instruments eigen ist, um so abscheulicher. Denkbar wäre es, dass Fantini sich zur Herstellung seiner fabelhaften Skala in der dritten Oktave des Stopfens bedient habe, jenes später beim Waldhorn so wunderbar ausgebildeten Hilfsmittels, dessen dem Gedackt bei Orgelpfeifen analoge Wirkung auf mehr oder minder stark ausgeführter unvollständiger Deckung des Rohrs im Schallbecher mit der einen Hand beruht. In diesem Falle aber hätte er sich einer kurzen Trompete bedienen müssen, weil die Länge der sonst üblichen Instrumente in Es, D, C u. s. w. die Erreichung des Schallbechers mit der Hand ausschliefst. Kurze, d. h. durch Zusammenlegen und mehreres Winden des Rohrs kurz geformte Trompeten waren schon im siebzehnten Jahrhundert gebräuchlich und zwar hauptsächlich in Italien. Sie führten den Namen Inventions- oder italienische Trompeten und wurden im achtzehnten Jahrhundert auch in Deutschland bei der Infanterie-Musik verwendet. Schon Praetorius ist mit dieser Bauart des Instruments vertraut, denn er sagt:

„Etliche lassen die Trummeten, gleich einem Posthorn, oder wie eine Schlange zusammengewunden, fertigen, die aber an Resonanz den vorigen nicht gleich sein.“ (Syntagma mus. T. II. Cap. VI.) Unter seinen Abbildungen befindet sich eine derartig konstruierte Trompete. Mit Hilfe des Stopfens lässt sich allerdings in der dritten Oktave vom Grundton zur Not eine chromatische Skala hervorbringen, wenn auch

die gestopften Töne in grellem Gegensatze zu den offenen stehen. Mir erscheint es daher nicht ausgeschlossen, dass Fantini seine Skala auf diese Weise herstellte, wenn auch nirgendwo aus seinem Jahrhundert von der Anwendung des Stopfens bei der Trompete die Rede ist. Endlich wäre noch eine Möglichkeit in Betracht zu ziehen, nämlich, dass er eine tromba da tirarsi angewendet haben könnte. Aus dem Ende des siebzehnten Jahrhunderts ist das Vorhandensein dieses nicht uninteressanten Tonwerkzeuges, von dem sich kein Exemplar bis auf unsere Tage erhalten zu haben scheint, nachgewiesen. In dem satyrisch-polemischen Musikanten-Roman „Der musikalische Quacksalber“ (Dresden 1700 erschienen und Johann Kuhnau zugeschrieben) renommiert der Quacksalber Caraffa (S. 82) vor den Stadtpfeifern: „Ja, ich habe mich auch sogar auf Pfeifen exerciret und habe ich in Italien bei mancher opera auf der Trompete mit den vortrefflichsten Castraten, Sopranisten und Altisten concertiret, dass mancher hätte schwören sollen, meine Trompete und die Discante und Alte wären einerlei, so gut und hurtig wusste ich alles zu exprimieren. — Die in der Compagnie sahen einander an, denn sie wussten, dass es nicht angehen könne, absonderlich, wenn er von Altisten redete, deren Stimme er mit der Trompete wollte imitiret haben. da doch solches Instrument in dem Ambitu dieser Stimme gar arm ist, und wo es nicht nach jetziger Invention eingerichtet ist, dass sie sich nach Art der Trombonen ziehen lässet, die wenigsten Tonos hat, es sei denn, dass der Altist nichts anderes, als den Marche gesungen hätte.“ Johann Ernst Altenburg berichtet in seinem 1795 in Halle (bei Jos. Christ. Hendel) erschienenen „Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter- und Pauker-Kunst,“ einer überaus interessanten, höchst fleifsig und gründlich abgefassten Monographie, wie wir sie für alle Orchester-Instrumente aus älterer Zeit brauchen könnten, über die in Frage stehende tromba da tirarsi, oder Zug-Trompete, dass gewöhnlich die Türmer und Kunstpfeifer dieses Instrument zum Abblasen geistlicher Lieder gebrauchen und dass dasselbe einer Alt-Posaune ähnlich sei. Es ist allerdings sehr fraglich, ob dieses Tonwerkzeug schon zur Zeit des Fantini bekannt gewesen sei, mit seiner Hilfe konnte eine chromatische Skala in voller Reinheit gegeben werden, was freilich mit den Bemängelungen der Fantini'schen Skala durch die französischen Trompeter in Widerspruch stehen würde. Ich habe nun alle Möglichkeiten, wie Fantini das Kunststück einer vollständigen Tonleiter in der dritten Oktave seines tonarmen Instrumeats produciert haben könnte, erörtert, ohne mich bestimmt für die

eine oder andere entscheiden zu können. Nur das eine ist bestimmt, dass mit dem bloſsen Ansatze etwas derartiges nicht geleistet werden kann. Der erwähnte Altenburg, ein Sachkenner ersten Ranges, hält die Sache für so ausgeschlossen, dass er nicht ein Wort darüber verliert, obwohl er die möglichen Intervalle sehr genau abhandelt. Nicht einmal in der vierten Oktave hält er eine Chromatik für möglich, indem er sich dahin ausspricht (a. a. O. p. 71): „Wenn aber einige es wagen, in der zweigestrichenen Clarin-Oktave andre Semitonia, als besagtes fis und ais zu suchen, so heiſst das eine Kunst übertreiben, und fällt daher, sonderlich bei langen Noten, in's Lächerliche und Abgeschmackte. Diese Oktave gebraucht man meistens diatonisch, wiewohl man auch in Ansehung fis und ais chromatisch blasen kann."

Bevor ich mich nun zu dem zu besprechenden Werke wende, ist es zweckmäſsig, über die Stellung, welche sein Verfasser einnahm, einiges voranzuschicken. Von alters her ist ein zweifacher Gebrauch der Trompete zu unterscheiden, ein ritterlich-militärischer und ein profan-bürgerlicher. Da das Heerwesen des Mittelalters auf dem Lehnsverbande ruhte, so standen alle Glieder des Heeres unter einander in vasallitischen Verhältnissen. Auch das Verhältnis der Trompeter, deren wichtige Verrichtungen im Kriege sie von jeher mit einer gewissen Würde umgaben, zu den Herren, in deren Sold und Diensten sie standen, war das von Lehnsträgern geringer Art. Bei der Auflösung des Lehnswesens und dem Übergang in den modernen Staat blieben die Vorrechte und die eigentümliche Sonderstellung, welche sich für diese militärische Klasse gebildet hatten, bestehen und wurden seit dem Anfang des siebzehnten Jahrhunderts zu einer kaiserlich sanktionierten öffentlichrechtlichen dauernden Institution im Deutschen Reiche. Neben dem kriegerischen Gebrauche des Instruments hatten aber diese privilegierten Trompeter im Laufe der Zeit die Verwendung desselben zur Kunstmusik in hohem Grade ausgebildet, sodass bei der Bildung einer selbständigen Instrumentalmusik seit dem Ende des sechzehnten Jahrhunderts die Trompeten sogleich als sehr willkommene und nutzbare Glieder im Chore der Instrumente verwendet werden konnten. Andrerseits befand sich von jeher dasselbe Instrument in den Händen von Spielleuten, Gauklern, Türmern und ward von diesen wahrscheinlich ebenso gut behandelt, als von den ritterlichen Trompetern. Gleichwohl standen diese profanen Trompeter in solchem Grade unter dem alten Banne der Unehrlichkeit, welcher Jahrhundertelang den Spielleuten anhaftete, dass noch die Reichs-Polizei-Ordnung von 1548 erklären musste: „Wir setzen, ordnen und wollen, dass die

Leineweber, Barbiere, Schäfer, Müller, Zöllner, Pfeifer, Trommeter, Bader und die deren Eltern, davon sie geboren sind, und ihre Kinder, so sie sich ehrlich und wohl gehalten haben, hinfüro in Zünften, Gaffeln, Ampten und Gilden keineswegs ausgeschlossen, sondern wie andre redliche Handwerker aufgenommen und dazu gezogen werden sollen.“ Schon im fünfzehnten Jahrhundert hatte die wachsende Macht der Städte Veranlassung gegeben, dass Kaiser Sigismund den Reichsstädten das Privileg verlieh, gleich dem Adel Trompeter in ihre Dienste zu nehmen,*) wogegen dieser heftig reagierte, wie nachfolgendes polemisches Gedicht zeigt (abgedr. in Joh. Janssen: Geschichte des deutschen Volkes, B. I. S. 231), darin es heifst:

König Sigmund was der Sinn beraubt,
do er trummet und pfeifen erlaubt
den steten so gemaine;
das hat in pracht (gebracht) gross übermut,
es ghört nach rechter gwonheit gut
den Fürsten zu allaine.

Endlos ist der nach Erteilung kaiserlicher Privilegien an die zu einer „Kameradschaft“ geeinigten „gelernten“ Trompeter entbrannte Kampf mit den gewöhnlichen Musikanten, Türmern u. s. w. über deren Befugnisse, Grenzen und Umfang des Rechts auf Gebrauch der Trompete. Die publicistischen Schriftsteller des 17. Jh. (Limnaeus, Faber, Pufendorf u. a.) enthalten darüber umfassendes Material. Als eine Spezial-Klasse der privilegierten Trompeter hatten sich die Hoftrompeter, die bei den veränderten Verhältnissen weniger dem Kriegs-, als dem Hof-Dienst obzuliegen hatten, herausgebildet. Ihre Verrichtungen waren sehr verschiedener Art, denn sie hatten nicht nur allerhand kleine Dienste, Botengänge, Kurier-Reisen zu besorgen, mussten nicht bloß bei Hofe bei allen Gelegenheiten mit ihrer Trompeterkunst aufwarten, sondern waren auch später, als an den meisten Höfen vollständige Kapellen eingerichtet wurden, soweit sie musikalisch vorgebildet waren, in diesen mitzuwirken verpflichtet.**) Bei vielen älteren Hofkapellen

*) Das Privileg, Trompeter zu halten, erteilte der Kaiser zuerst nur der Stadt Augsburg 1426, während die anderen Reichsstädte nur Türmer haben durften. Später erhielten die Vergünstigung viele Reichsstädte. Sprenger Delineatio Status Imperii. p. 441. Stadt-Trompeter gab es im vorigen Jahrhundert in Nürnberg, Frankfurt a. M., Hamburg, Lübeck u. a. St., die zugleich Kapellmitglieder waren und eine Besoldung von ungefähr 300 Thaler hatten. Altenburg, a. a. O., p. 29.

**) Nach der oben citierten Monographie von Altenburg sind die Verrichtungen der Hoftrompeter folgende: Gesandte zur Audienz einholen, zur Tafel einladen, auf Reisen die Quartiere bestellen, bei der Tafel die Aufsicht über die Diener führen,

findet man die Einrichtung, dass die Trompeter und Pauker eine Organisation aufserhalb des Bestandes der Kapelle haben. (Bekannt sind diese Verhältnisse für Frankreich, vgl. auch die Excerpte aus dem l'estat de la France 1661 von Wasielewski in dies. Zeitschr. Jhg. 1889, S. 125. Unter demselben Namen findet sich die Einrichtung am Turiner Hofe als Scuderia (in Frankreich écurie), vgl. Giulio Roberti: La capella regia di Torino 1515—1870. Turin 1880. S. 26. Desgleichen in Dresden, wo erst 1816 die Trompeten in der Kapelle durch Kammermusiker besetzt wurden. (Siehe M. Fürstenau: Beiträge zur Geschichte der Kgl. sächs. musikal. Kapelle. Dresden 1849.) Was nun unseren Fantini anbetrifft, so dürfte nach dem Mitgeteilten seine Stellung am medicaeischen Hofe ziemlich klar sein, und wenn er sich als trombetta maggiore bezeichnet, so dürfte dies ungefähr mit Ober-Hoftrompeter zu übersetzen sein, da man ihm bei seinem Rufe wohl eine bevorzugte Position unter seinen Kollegen vindicieren darf. Dass Fantini nicht blofs bei Hofe, sondern auch in Kriegsdiensten seine Kunst geübt hat, scheint mir aus dem sogleich anzuführenden Titel seiner Schrift hervorzugehen, sowie aus der genauen Aufführung aller damals bei der Reiterei gebräuchlichen Signale, in Deutschland ehemals „Feldstücke“ genannt.

Nach allen diesen Ausführungen, die vielleicht zu lang geraten sind, mir aber geeignet schienen, zum besseren Verständnisse einer so eigenartigen Erscheinung zu dienen, wie sie Fantini und sein Buch darstellt, wende ich mich diesem zu. Sein Titel lautet vollständig:

Modo per Imparare a sonare In gr. 8vo.
Di Tromba
Tanto di Guerra
Quanto Musicalmente in Organo, con Tromba Sordina,
col Cimbalo e ogn' altro istrumento. Aggiuntovi molte sonate,
come Balletti, Brandi, Capricci, Sarabande, Correnti, Passaggi,
e sonate con la Tromba & Organo insieme.
Di Girolamo Fantini
Da Spoleti
Trombetta Maggiore del Sereniss. Gran Duca
di Toscana Ferdinando II.

---

diplomatische Aufträge überbringen, in der Kammermusik mitwirken, auch Nebenämter als Küchen-, Jagd-, Keller-, Forstschreiber, Hoforganisten, Fouriere. (S. 27.) Die Kammer- und Concert-Trompeter bleiben mit dem Tafelblasen verschont, um sich nicht den Ansatz zum Clarinblasen zu verderben, sie tragen auch nicht Livree, wie die andren. (S. 28.)

(Wappen)
In Francofort Per Daniel Vuastch 1638.
Con Licenza de' Superiori.

Vuastch ist wohl als Druckfehler für Vuatsch zu nehmen. Einen Drucker oder Verleger dieses Namens habe ich vergeblich gesucht, die mir zugänglichen Buchdrucker-Lexica führen ihn nicht auf. Welches Frankfurt hier gemeint sei, ist auch zweifelhaft. Vielleicht ist Vuatsch nur der Name des Buchführers oder Kommissionärs, das Werk in Italien gedruckt und einem Frankfurter Buchhändler zum Vertriebe für Deutschland übergeben worden. Das der Berliner Bibliothek entlehnte Werk ist zusammengebunden mit:

Correnti, Gagliarde e Balletti
Diatonici, Trasportati, Parte
Cromatici e Parte Henarmonici,
Con un Balletto a Tre, Passi, e mezi a due & a tre
per sonarsi nel Clavicembalo & altri Stromenti
Del Signor Martino Pesenti cieco a Nativitate
Libro Quarto. Opera decima quinta.
Raccolte d'Alessandro Vincenti.
Dedicata
al Clarissimo Signore & Patron mio osservandissimo
il Signor Claudio Paulini.
Venetia, Allessandro Vincenti 1645.

Die Widmung an den Großherzog lautet: Euer Hoheit großherzige Freigebigkeit und die unendlichen Verpflichtungen, die ich gegen Euch habe seit den acht Jahren meines Dienstes, haben mich bewogen, ein kleines Zeichen von Erkenntlichkeit und Dankbarkeit meinerseits zu geben, der ich in Hinsicht auf das, was ich einem solchen Fürsten, meinem Herren und Patron schuldig bin, sehr unbedeutend zu sein bekenne: denn seine Gnade war Veranlassung zu dem bischen Muße, das mir seit drei Jahren bis jetzt zuweilen vergönnt war und im Verein mit Studium und Eifer, soweit möglich, mich hat ein schwaches Werk hervorbringen lassen, gleichwohl nicht unbeschwerlich, darin ich die Trompetenkunst von ihren ersten Anfängen bis zu jener äußersten Vollendung, die unerhört war vor unseren Zeiten, abhandle, indem ich jedwede Handhabung derselben nicht nur in kriegerischer Beziehung lehre, sondern auch jede andere irgendmögliche Leistung, die der Trompete zukommt. So bitte ich denn Eure Hoheit, diese meine unvollkommene Arbeit in Euren Schutz zu nehmen, wie ich sie gebe und widme zur Bezeugung meiner auf-

richtigen Verehrung. Keinem sonst als Eurer Hoheit konnte und durfte ich solch' ein Werk überreichen, einmal, weil es meine Pflicht und Schuldigkeit erheischte, dem die Frucht zu opfern, der sie hatte erwachsen lassen, sodann, weil die erblühte Vollendung der Trompeterkunst keinem anderen gebührte, als dem Beherrscher der Völker, die schon so vieler Künste Erfinder waren. Und indem ich mich nun zum Schlusse mit aller schuldigen Hochachtung vor Euch beuge, erbitte ich für Euch vom Himmel die Erfüllung eines jeden Eurer Wünsche. Gegeben am 20. April 1638.

Ich meine, diese Widmung spricht gleichmäfsig für den Bildungsgrad, wie für den Charakter des Dedikanten und kontrastiert angenehm mit den servilen Ergüssen, wie sie deutsche Musiker in jener Zeit beliebten.

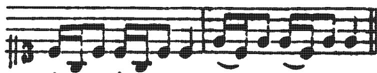
Die textlichen Erläuterungen des Verfassers zu seinen Tabellen, Beispielen und Übungsstücken lassen sich nicht übergehen. Das, was ihnen an Ausführlichkeit fehlt, wird durch interessante Streiflichter, welche daraus auf den damaligen Geschmack und die Auffassung gewisser musikalischer Punkte fallen, ersetzt. So lohnt es sich, aus dem Abschnitte L'autore ai lettori eine Stelle wiederzugeben, die, wie man zugeben wird, dem Übersetzer und Erklärer eine harte Nuss zu knacken giebt. Havendo mandato alle stampe questo mio debil volume per benefizio di chi professa ò volesse professare di sonar di tromba: non più in aria come già si solea, ma col vero fondamento come gli altri strumenti perfetti, benchè la Tromba non abbi che le sue note naturali, come si vede nel principio di quest' opera, perche a voler comporre sopra a dette note e lasciar l'altre, no si e possuto far maggiore sforzo, e però è bisognato obbligarsi con le già dichiarate, che da per loro apportano poca vaghezza: si come anco molti bassi non si sono diminuiti, perche è necessario per reggere tale strumento d'assai armonia. Graditelo con ogni affetto etc. Nachdem ich dies mein geringes Werk zum Vorteil aller, die sich damit abgeben oder abzugeben gesonnen sein würden, Trompete zu spielen, dem Druck übergeben habe: (nun beginnt eine Riesen-Satz-Verschachtelung) Trompete zu blasen, nicht mehr im Freien (ohne Begleitung heifst das, eigentlich in die Luft hinein), wie es bisher üblich war, sondern mit einer wirklichen Begleitung (Fundament des Basso continuo), wie die übrigen vollkommenen Instrumente, wenngleich die Trompete nur ihre natürlichen Noten hat, wie man am Beginne dieses Werkes (aus der dort befindlichen Tabelle) ersehen kann, denn will man (in der Höhe) über besagte Noten hinaus komponieren und die anderen

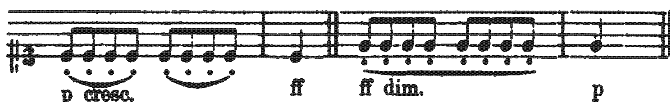
(die tieferen Töne) aufser acht lassen, so ist das ohne zu grofse (maggiore sforzo) Anstrengung nicht möglich (non poter far, nicht umhin können), und deshalb muss man sich auf die schon angeführten beschränken, welche an und für sich wenig Reiz an sich tragen (die vierte Oktave vom Grundton ab enthält von Natur eine diatonische Skala mit einigen chromatischen Erhöhungen (fis, gis, ais), die fünfte eine vollständige chromatische Skala; die vierte Oktave aber liegt schon so hoch, meint Fantini, dass, wenn man für das Instrument erst von dieser Lage ab schreiben wollte, die Anstrengung zu grofs sein würde; die darunter liegenden zerstreuten Intervalle aber eignen sich nicht recht zur Bildung einer Melodie, bieten wenig melodischen Reiz): wie denn auch viele Bässe nicht verändert worden sind (diminuiti) (wir würden ungefähr sagen: wie denn auch in der Begleitung wenig harmonische Modulationen vorkommen), weil es, um mit einem solchen Instrumente fertig zu werden, vieler Übereinstimmung bedarf. (Das soll wohl heifsen: viel Nachgeben seitens der Begleitung, weil auf der Trompete nicht alles so rasch und leicht herauszubringen ist, daher, um die Übereinstimmung [armonia] zwischen Solostimme und Begleitung zu wahren, die Harmonisierung einfach gehalten ist.) Auch die „Avvertimenti per quelli che volessero imparare a sonar di Tromba Musicalmente in concerto di voci o altro“ bieten einige interessante Punkte, weshalb ich sie gleich in Übersetzung wiedergebe.

„Die Spieler dieses Instruments müssen mit Zungenschlag (lingua puntata) blasen, weil das Blasen mit dem Atem allein keinen vollkommenen Ton bildet (non forma voce perfetta. Die Bemerkung ist sehr richtig, indem wirklich zur Tonbildung die Mitwirkung der Zunge unerlässlich ist, welche, sich vorschiebend, gleichsam ein ta aussprechen will; andernfalls wäre der Ton matt und unvollkommen, wogegen eine derartige Intonation z. B. beim Waldhorn den Klangcharakter verderben würde). Man beachte, dass, wenn in den folgenden Sonaten punktierte Noten vorkommen, man sich des Punktes bedienen muss, um Atem zu holen nach Gelegenheit und Veranlagung des Spielers. (Diese Regel ist vom heutigen Standpunkte sehr anfechtbar, da ihre Befolgung ja eine durchaus zerrissene und zerhackte Phrasierung ergeben müsste. Wenn der Bläser auch nicht, wie der Sänger, beim Atemholen an den Text, Sinn und Zusammenhang der Worte, gebunden ist, welcher beim Gesange natürlich in erster Linie mafsgebend sein muss, so hat er doch zum Atmen vor allem die rhythmischen Einschnitte, Caesuren, zu benützen und darf nie aufser im äufsersten Notfalle durch Lücken störend in die musikalische

Gliederung eingreifen.) Und kommt der Doppelschlag vor, so ist er mit gestofsener Zunge zu schlagen (E trovando il Groppo (♯), si deve battere con lingua puntata; unter Groppo, Knoten, versteht man später eine mordentartige Satzmanier aus vier geschwinden Noten von gleicher Geltung, von denen die erste und dritte auf derselben, die zweite und vierte auf der nächsthöheren und tieferen Stufe stehen, z. B. Fantini scheint jedoch hier das zu meinen, was wir mit dem Gesamtnamen Doppelschlag bezeichnen, worunter sich mehrere verwandte Spielmanieren begreifen lassen. Als Zeichen dafür ist, vielleicht in Ermangelung anderer Typen, das Kreuz gebraucht. Die Anweisung, einen solchen Doppelschlag abgestofsen, con lingua puntata, auszuführen, steht mit der heute geltenden Kunstregel in entschiedenem Widerspruch.) Der Triller jedoch wird mit vollem Atem (a forza di petto, eigentlich aus voller Brust) gemacht und mit der Kehle geschlagen (battuto con la gola. Die Regel gilt heute noch. „Der Triller auf den Posaunen wird, wie bei denen Waldhörnern und Trompeten mit dem Kinn gemacht“ sagt Majer in seinem „Neu eröffneten theoretisch-practischen Musik-Saal“ (Nürnberg 1741, 2. Aufl., die erste 1732 durch eine hausbackene Ode von Mattheson empfohlen und eingeführt). Eigentlich werden Triller auf den Naturtönen der Blechinstrumente weder mit dem „Kinn“ noch mit der „Kehle“ gemacht, sondern durch eine vibrierende Thätigkeit der Lippen-Muskulatur hervorgebracht, wobei allerdings Kinn und Kehle mitbewegt werden nebst anderen angrenzenden Partien. Dies gilt nur für die erwähnten Triller, sogen. Naturtriller, wogegen eine Änderung der Lippenstellung nicht erforderlich ist, wenn der Hilfston des Trillers durch eine die Rohrlänge ändernde mechanische Einrichtung (Zug an der Posaune, Ventil an modernen Instrumenten, Klappe bei den Klappentrompeten, Ophicleïden u. s. w., Griffloch auf den Zinken) erzeugt wird); e si forma in tutte le note di detto strumento. (Doch wohl nur auf denen, die in kleinen oder grofsen Sekundenschritten nebeneinander liegen, es müsste denn sein, dass Fantini unter Triller auch die rasche fortgesetzte Aufeinanderfolge zweier in weiteren Intervallen als Sekunden von einander abliegender Töne versteht, was wohl möglich, aber nicht eben wahrscheinlich wäre.) Es werden einige Noten vorkommen, die am Anfange des Werkes nicht angeführt sind (in der Tabelle) und die, will man sich auf ihnen aufhalten, zwar unvollkommen sind, wenn sie aber rasch vorübergehen, wohl gebraucht werden können. Auch muss darauf aufmerksam gemacht werden, dass, wenn Noten von Wert

vorkommen, d. h. von ein, zwei, vier Takten Dauer (battute, oder Vierteln, Taktschlägen), sie nach Art des Gesanges (in modo cantabile) ausgehalten werden müssen, indem man den Ton leise angiebt (con mettere la voce piano) und ihn darauf anschwellen lässt bis zur Hälfte des Wertes der Note und auf der anderen Hälfte abschwellen lässt bis zum Ende des Taktes, sodass man ihn kaum noch hört, und wenn man es derartig ausführt, wird sich eine vollkommene Harmonie ergeben. (Auch mit dieser Vorschrift würde der Künstler heute Anstofs erregen, wo man keineswegs ohne besondere Vorzeichnung oder sonst eine genügende Rechtfertigung auf allen längeren Noten crescendi und decrescendi anzubringen pflegt, sondern lange Noten in der Regel in der vorgeschriebenen oder vorausgegangenen dynamischen Abstufung fest und ohne Veränderung der Klangstärke aushält, aufser dass naturgemäfs, namentlich bei gar langen Noten, die gesungen oder geblasen werden, die Klangstärke gewöhnlich etwas nachlassen wird, weil der Atem nicht immer ausreicht, wenigstens nicht im ff, f und mf.) Und wenn am Anfange des Buches unter die Note Cesolfaut (c) do gedruckt ist, so muss es in dieser Weise stehen, weil die Trompete weder du noch ut bildet: deswegen müssen sie geflohen werden, wie es der vollkommene Sänger thut, der weder auf u, noch auf i Läufe bildet; und auch bei den Feldstücken (toccate di Guerra) kommen Worte vor, wie da ton della, atta non tano, atta vallo, das will besagen buttasella (Signal zum Satteln), a cavalcare („fertig zum Reiten"), a cavallo („aufsitzen"), und il tiuta will sagen tutti; sie sind in dieser Art aufgezeichnet, weil sie sich mit der Trompete so besser aussprechen und sich leichter wiedergeben, wenn man sie mit der Zunge stöfst, denn das ist die wahre Art zu blasen." Die letzte Bemerkung zeigt, dass man schon im 17. Jahrh. in Italien mit der richtigen Art des Ansatzes vollständig vertraut war, dass es also eine ungerechtfertigte Praetention der deutschen gelernten Feldtrompeter gewesen sein muss, wenn dieselben behaupteten, allein sie besäfsen die wahre Kunst, das Instrument richtig zu behandeln, wie denn noch Altenburg in seiner weiter oben citierten Monographie (S. 92) aufstellt, Zunge (Zungenschlag) und Haue, die zur Ausschmückung des Feldstück- und Prinzipalblasens dienenden Spielmanieren seien ein Vorzug der deutschen Trompeter, während doch Fantini sehr nachdrücklich die lingua puntata, das punteggiare betont. Was die eben genannte „Haue" anbetrifft, so ist sie nichts als ein sehr überflüssiger Begriff, denn ihre beiden Arten, die überschlagende



und die schwebende 

bieten an sich gar nichts von der gewöhnlichen Behandlung des Instruments Abweichendes. Wir sind nun aber einmal in ein wenig erfreuliches Gebiet gelangt, nämlich das der musikalischen Perrücken und Zöpfe und können, um die letztaufgeführte längere Stelle aus Fantini zu kommentieren, leider nicht umhin, diesen vergilbten und verstaubten Requisiten aus der musikalischen Raritätenkammer einige Blicke zu schenken. Die beiden Raritäten, um die es sich handelt und die Fantini sehr unnützerweise in Vergleich stellt, sind einander würdig; es ist erstens die Solmisation und zweitens die Silben-Geheimthuerei bei gewissen Blasinstrumenten. Es liegt hier die komische Auffassung zu Grunde, dass man zur Tonbildung bei Blasinstrumenten ebenso wie beim Gesange bestimmter Silben bedürfe, dass man in ein Blasinstrument förmlich hineinspreche. Fantini spricht dies direkt aus, wenn er meint, dass die von ihm aufgeführten Silben und Worte (datondella, attavallo) „sich mit der Trompete aussprechen“ lassen, ferner dass die Silben du und ut, weil sie sich auf seinem Instrumente nicht bilden liefsen, „geflohen“ werden müssten. Das Kapitel der Mutation bei der aretinischen Solmisation, die entsetzlich verwickelte Pedanterie, welcher die Idee zu Grunde lag, dass immer der Halbtonschritt durch die Silben mi-fa bezeichnet werden müsse, gehört wohl zu den ödesten und unfruchtbarsten der gesamten Musikforschung; wenig nach giebt ihm die Geschichte der Solmisation überhaupt mit ihren Ablegern, der Waelrant'schen Bobisation, der Graun'schen Damenisation u. s. w., die sich, nachdem durch die glückliche Erfindung der siebenten Silbe si das Mutieren überflüssig geworden, nachdem weiter die alten auf den Ton fixierten Silben nur noch die Bedeutung als Text zum Vokalisieren bewahrt hatten, sich bis in unsere Zeit in den Streitigkeiten der Gesanglehrer über die zur Tonbildung tauglichsten Silben und Vokale, ob e, ob u, ob a oder la, fortspinnt. Und an dieses Kapitel reiht sich, auch wenig erquicklich, die Lehre von dem Silbenkram zur Formation des Ansatzes auf den Flöten, Zinken, Trompeten u. s. f. Vom alten Agricola mit seinem Lehr-Verslein: „Die zunge musst du bewegen und in deinem munde regen auf ein jitzlich insonderheit wie folgend im Exempel steht. Wiltu dass dein Pfeifen besteh, Lern wohl das dirididride“ etc., vom Venetianer Ganassi bis zu Quantz und weiter von Fantini bis zu Altenburg spielen diese Ansatz-Silben eine Hauptrolle, und der letzterwähnte

glaubt der Welt ein unschätzbares Geheimnis zu verraten, indem er (in seiner mehrerwähnten Trompeter- und Pauker-Kunst, p. 92) pathetisch erklärt: „Ich trage kein Bedenken, das Geheimnis zu entdecken, da ich weifs, dass es niemandem zum Nachteil gereichen wird.“ Es besteht aus den Silben ritiriton oder kitikiton bei der einfachen Zunge, bei der doppelten wird noch die Silbe ti vorgesetzt, also tikitikiton, tiritiriton. Da es sich von selbst versteht, dass man, ein Blasinstrument am Munde, also mit geschlossenen Lippen, nicht sprechen kann, und, selbst wenn dies möglich wäre, niemand etwas davon hören könnte, so frägt man unwillkürlich nach der Bedeutung jener Silben und Worte, welche bei Blasinstrumenten angewendet werden sollen. Die Antwort ist: dass von diesen Silben nur der Anfangsvokal oder Anfangskonsonant Sinn und Bedeutung hat, indem er eine gewisse Stellung der Zunge oder der Kehle bedingt, die grade zur richtigen Intonierung des betreffenden Instrumentes erforderlich ist; alles andere läuft dabei auf Illusion hinaus, wenn man nicht den hinzugefügten Lauten eine mnemotechnische Bedeutung beilegen will. Sei es nun, dass man der Zunge die Lage giebt, als wolle man ein t oder d aussprechen, wie es bei Trompeten, Posaunen, Zinken, Flöten der Fall sein muss, oder aber aus dem Gaumen heraus gleichsam ein a hervorbringen will, wie es die Natur des Waldhorns bedingt, oder endlich die Zunge gewisse vibrierende Bewegungen oder Stöfse nach vorn ausführen lässt, wie zur Erzeugung der Zungenschläge oder Staccati auf allen genannten Instrumenten erforderlich ist, niemals handelt es sich um ein wirkliches Aussprechen ganzer Silben oder gar Worte, denn dies ist eine Unmöglichkeit bei festgeschlossenem Munde. Die vielen sinnlosen Texte, welche Fantini in seinen Beispielen und Übungen unter die Noten drucken lässt (wie teghedatanta, lera liru li, tiri tiri di, teghe teghe di, tate tata tita ta, lale, rala lala la, lade rade ra u. s. w., in infinitum des höheren Blödsinns), sind ebenso zwecklos, als die von Altenburg schnöde verratenen Geheim-Silben der deutschen Trompeter-Kameradschaft, ja, soweit sie mit anderen Konsonanten als t und d beginnen, ganz unsinnig, weil sich der Ton des Instruments nur mit der zur Aussprache der genannten erforderlichen Zungenstellung bildet und z. B. die für das r notwendige Zungenvibration ein abscheuliches Schwirren des Tons ergiebt. Das einzige Moment von Bedeutung ist die natürliche Veranlagung, und wem diese mangelt, der ist trotz allen erwähnten Zauberformeln aufser stande, sich den richtigen Ansatz anzueignen. Doch nun genug von diesem, auch heute noch vielfach spukenden Musikanten-Aberglauben aus alter Zeit!

Es folgt nun eine Übersicht des Inhaltes von Fantini's Werk:

Aufzählung der natürlichen Intervalle, wobei auffällt, dass beim dreigestr. c, wo die chromatische Reihe beginnt, abgebrochen wird, dass das zweigestr. fis, gis und h, von denen das erste und letzte ganz brauchbar sind, nicht angegeben werden, und das eingestr. b, ein ganz guter, nur ein wenig zu tiefer, doch leicht auszugleichender Ton, fehlt. Es ist hier der Eigentümlichkeit zu erwähnen, dass sich zur Bezeichnung der am meisten angewendeten Töne der Trompete, eigentlich nur der zum Prinzipalblasen (Signalblasen) verwendeten gewisse Namen gebildet haben, welche auch im mehrstimmigen Trompeten-Satze zur Bezeichnung der einzelnen Stimmen Anwendung gefunden haben. Da die Namen nicht überall die gleichen sind und ihre Anwendung mitunter zu Verwechslungen geführt hat, möge hier eine vollständige Übersicht derselben folgen:

A. Bei Fantini heißt der Grundton sotto Basso, dessen Oktav Basso, das g Vurgano (könnte auch ein Druckfehler sein, da sich sonst nur die Schreibart Vulgano oder Volgano findet), das $\bar{c}$ Striano, das $\bar{e}$ Toccata, das $\bar{g}$ Quinta.

B. In der alten deutschen Trompeterkunst finden sich die Benennungen: C Flattergrob (Fladdergrob), c Grobstimme, g Faulstimme, die Töne zwischen $\bar{c}$ und $\bar{\bar{c}}$ heißen zusammen Prinzipal, von $\bar{\bar{c}}$ beginnt das Clarin-Register. Etwas abweichend hiervon findet sich für $\bar{c}$ der Ausdruck Mittelstimme, für $\bar{e}$ Prinzipalstimme (J. G. Walther, Musik. Lexikon. Leipzig 1732).

C. Im mehrstimmigen Trompetensatze kommen folgende Bezeichnungen vor: Die erste (oberste) Stimme heißt immer Clarino, die zweite entweder auch Clarino, oder (namentlich in älterer Zeit, so bei Monteverdi im Orfeo, Anfangs-Toccata) Quinta, die dritte und vierte Alto und Basso (so im Orfeo des Monteverdi an bezeichneter Stelle), gewöhnlicher ist für die dritte Stimme die Bezeichnung Prinzipal, die vierte Stimme, welche in Ermangelung der Pauken deren Töne übernimmt, heißt zuweilen Toccato (Touquet). In der mehrerwähnten Toccata aus dem Orfeo heißt die fünfte, auf dem kleinen g stehende Stimme Vulgano. Altenburg macht sich über die deutschen Namen Flattergrob u. s. w., deren Vorkommen in der Praxis er bestreitet, lustig und kennt nur: Clarini (1. und 2. Stimme), Prinzipal (3. St.) und Bass (Toccato).

Bei der Erklärung dieser zum Teil sonderbaren Namen kommen wir zuweilen über bloße Vermutungen wenig hinaus. Flattergrob (der

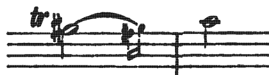
Ton steht nicht so fest, flattert hin und her), Grob- und Faulstimme sind an sich klar, die Etymologie führt uns auf ihren Toncharakter; Prinzipal gleich vox principalis, Hauptstimme, bietet keine Schwierigkeit. Über Clarino mit einem ganzen Heer ähnlich lautender und verwandter Benennungen liefse sich eine ganze Broschüre schreiben, nur soweit diese Ausdrücke in musikalischer Beziehung vorkommen. Der Kernpunkt ist, dass das Wort von clarus, hell, klar, herkommt und in der Regel eine hohe Stimme bedeutet. Ich beschränke mich, das wiederzugeben, was Altenburg (a. a. O., p. 94) zur Erklärung von Clarino sagt: „In den älteren Zeiten wurde die Trompete, von welcher hier die Rede ist, des hohen und hellen Klanges wegen auf lateinisch Clario, Claro oder Clarusius genannt, welches die Franzosen durch clairon, die Italiener durch clarino übersetzten. Eigentlich ist es eine kürzere und enger gewundene Trompete, als die gewöhnliche und heifst bei den Engländern Clarion. (Du Cange aus Wilh. Malm. l. IV. histor. Angl. de anno 1101.) Wir verstehen unter Clarin oder unter einer Clarinstimme ungefähr das, was unter den Singstimmen der Discant ist; nämlich eine gewisse Melodie, welche gröfstenteils in der zweigestrichenen Oktave, mithin hoch und hell geblasen wird.“ Toccato (toccare, schlagen) als Ersatz der Pauken ist in seiner Entstehung und Bedeutung klar. Volgano (vielleicht von volgere als Wendepunkt, von dem die eigentlichen, dem Charakter des Instruments entsprechenden Intervalle anfangen?) und Striano (stria bedeutet eine Hohlkehle) bleiben in ihrer Etymologie dunkel.

Auf die Ambitus-Tabelle folgen: 15 Toccate (darunter sind hier kurze Übungen zur Bildung des Ansatzes gemeint). Modo di battere la lingua puntata in diversi modi. Signale. (Feldstücke. Dieselben bieten wohl ein militärisches, aber eigentlich kein musikalisches Interesse. Sie sind in mehreren Lexicis, so z. B. im Koch-Dommer aufgeführt, auch in der Monographie Altenburg's und bei G. Kastner Manuel de Musique militaire vollständig mit den Noten wiedergegeben. Hier dürfen sie wohl übergangen werden.) Sonate per salire dal Basso al Soprano. Entrata imperiale per sonare in concerto. Seconda imperiale. Prima chiamata da capriccio. Noch 5 chiamate Prima ricercata di Soprano. Noch 11 Ricercate. Balletto detto il Velzer. Balletto della Spada. B. Lunati. B. Strasoldo. B. Oddi. B. Passi. B. l'Incontri. B. Gisilieri. B. Petrucci. B. Altonito. B. Bedoin. B. Angioli. Martelli. Alfani. Squilletti. Zambeccari. Scorno. Porroni. Panciatichi, il Soldani, il Bagliani. Brando detto il Pietra, Brando detto il Buccellai. Balletto detto il Mont'Auro. Brando il Bianchi. Balletto il

Gavotti. Balletto il Cavalca. Brando l'Albizi. Salterello detto del Naldi. Brando detto del Bufato. Sarabanda detta del Zezzi. Aria detta la Truxes (soll wohl Truchsess bedeuten). Capriccio detto del Suares. Capriccio il Visconti. C. il Caleppi. C. il Carducci. Capriccio detto del Gondi. Corrente detta la Schiuchinelli. Corrente del Bonarelli. Corrente del Guerini. C. la Pandolfini. C. la Meaza. C. detta del Carlotti. C. del Dovara. C. detta del Vique. Corrente detta la Volgestain (ob hier Wolkenstein gemeint ist und eine Beziehung zu Oswald von Wolkenstein, dem letzten der Minnedichter und durch seine Abenteuer, Reisen und sagenhaften Erlebnisse weit und breit bekannt gewordenen tirolischen Edlen obwaltet?) C. del Nobile; del Labbia, del Derchia, del Rondinelli, dell'Elce, del Cioli, del Causachi (etwa Kosacken?), del Bentivogli, del Riccardi, C. la Gherardesca, C. detta dello Staccoli, C. del Mont' Albi. Sonata detta la Verliche (etwa die gefährliche?), Sonata dell' Arciuboldo, S. del Capponi, S. del Bardi, S. della Stufa (stufa Ofen, auch Badstube), S. dell' Antinori, S. del Malespina, S. del Panicarola, S. dello Staffa, S. la Rinuccini, S. del Monte, Sonata a 2 Trombe detta del Corsi. S. a 2 Trombe detta del Corsini. S. a 2 Trbe. la Ricasoli. S. a 2 Trbe. la Piccolomini. S. a 2 Trbe. la Castaldi. S. a 2 Trbe. la Guicciardini. Sonata di risposto (mit Echo) detta la Salviati. Gagliarda Strozzi. Gagliarda a 2 Trbe. Coppoli. Gagliarda a 2 Trbe. Gherardini. Sonata Saracinelli. Sonata Adimari. S. Morone. Esercizio di Passaggi detto il Maffei. Sonata Vitelli. Sonata detta del Nero. Prima Sonata di Trba. et Organo insieme detta del Colloreto. Sonata Gonzaga. Sonata Niccolini.

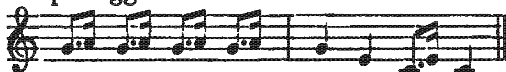
Die verschiedenen Tanzformen, welche vorkommen, dürfen wohl als bekannt gelten, auch die Bedeutung der Formen, welche unter den Namen Sonate, Toccata, Ricercata, Capriccio erscheinen, für jene Zeit stehen musikgeschichtlich fest. Dagegen dürfte als bisher wohl unbekannte Tanzform der Brando anzureihen sein, der, wie mir scheint, einen Schwerter-Tanz bedeutet, also eine spezifisch kriegerische Tanz-Art. (Brando, Schwert, Degen von brandire, schwingen, schwenken.) In dem hier von Fantini gesammelten Stoffe sind übrigens die Unterschiede in Form und Charakter der einzelnen Stücke mehr nur den Namen nach vorhanden, abgesehen etwa von gewissen Tanzformen, wo eine besondere Eigenart hervortritt. Die Toccaten sind nichts als kurze Etüden, und die Sonaten, Ricercaten und Capriccio's stellen nur eine farb- und formlose Masse dürftiger Sätze vor. Unter Entrata ist eine Fanfare zu verstehen, welche, wie die von Fantini mitgeteilte, die Bestimmung haben kann, zur Eröffnung eines Konzerts vorgetragen

zu werden, wahrscheinlich wenn die vornehme Gesellschaft in den Konzert-Saal eintritt. Der Name Sonata ist übrigens auch bloſsen Übungsstücken gegeben. Der Stoff, den Fantini in seinem Werke zusammengetragen hat, ist jedenfalls sehr verschiedenartiger Herkunft. Dass ein Teil der Stücke von ihm selbst komponiert sein mag, ist wahrscheinlich, doch stammt das meiste entschieden von anderen Komponisten her oder gehört einer Art volkstümlicher Musik an, die sich, vielleicht nicht einmal immer aufgezeichnet, traditionell fortgepflanzt hatte. Manches mag auch für andere Instrumente, Laute, Clavier u. s. w., geschrieben und von F. für sein Instrument arrangiert sein. Möglich wäre es, dass die so vielen Stücken beigefügten Personennamen teilweise die derjenigen sind, welchen das betreffende Stück gewidmet ist. Doch trifft dies sicher nur bei einem Teil der Piecen zu, wogegen häufig der Name dem Komponisten angehören mag, oder sich auf einen untergelegten, bekannten, aber nicht mitabgedruckten Text bezieht, oder endlich, wie es bei der jetzigen Tanzmusik noch üblich ist, einer bekannten oder berühmten Persönlichkeit angehört, welche dem Stücke als Empfehlung dienen soll. Man kann nicht eben behaupten, dass die Musik aus F.'s Werk sehr mitteilenswert sei, denn das Übungsmaterial bietet als bedingt durch die Natur des Instruments und seine eigentümliche Tonreihe nichts Besonderes, und die Tänze, Arien, Balletti, Sonaten u. s. w. tragen Form und Gepräge ihrer Zeit und zeichnen sich, soweit sie mit Begleitung versehen sind, nicht gerade durch einen sehr flieſsenden und interessanten Basso continuo aus. Was jedoch einiges davon der Wiedergabe wert erscheinen lässt, das ist die Melodiebildung, die sich zuweilen in auffallender Weise der modernen nähert, eine Anzahl Anklänge an heute beliebte Wendungen enthält und durch ihre Frische und Munterkeit oft aus dem Rahmen der damaligen steifen und fremdartig trockenen Art und Weise heraustritt. In technischer Hinsicht ist der Ambitus der Trompete auf's vollständigste ausgenützt, und wohl niemals später sind die Anforderungen, welche Fantini an die Leistungsfähigkeit der einfachen Trompete stellt, überboten worden. So ist es z. B. ein gradezu keckes Verlangen, wenn folgender Triller vorgeschrieben wird:



Wunderliche Stellen kommen vor, nicht nur hinsichtlich der der Trompete zugemuteten Intervalle, sondern auch in harmonischer Beziehung. So z. B.

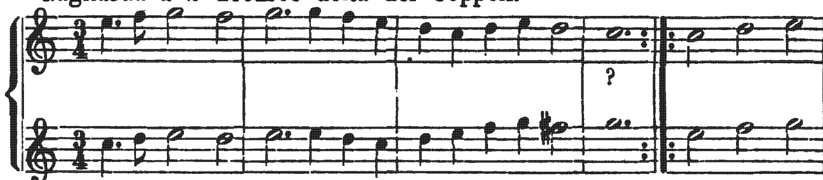
Esercizio di passaggi:



Vielleicht soll hier das unmögliche a auf dem darüber liegenden zu tiefen b ausgeführt werden. Fantini aber führt merkwürdigerweise dieses Intervall weder in der Tabelle an, noch bedient er sich desselben irgendwo, obwohl es sehr gut anspricht und sich leicht durch Treiben rein stimmen lässt.

Beachtenswert ist auch die Stelle:

Gagliarda a 2 Trombe detta del Coppoli.







Ebenso die Stelle:



Die nachfolgend mitgeteilten Stücke sind mit Rücksicht auf die oben erörterte, für jene Zeit ungemein fließende Melodiebildung ausgewählt. Bei dem Balletto detto del Velzer liegt es wohl sehr nahe, an den von Deutschland importierten Walzer zu denken, eine zweite Konjektur wäre Pfälzer.





IIda parte.





III. parte.





*) Im Originaldrucke sind alle Noten mit Fahnen getrennt geschrieben. Die Bindebogen sind vorgeschrieben, jedoch in dieser Form ⏟.

Corrente detta la Volgestain (Oswald v. Wolkenstein?).



Saltarello detto del Naldi.



Corrente detta del Riccardi.





Das Stück nimmt sich, modern harmonisiert, wie ein gemütlicher bäuerischer Ländler aus der Gegenwart aus.

Fantini ist wohl hauptsächlich das Verdienst zuzuschreiben, die Technik und Ausdrucksfähigkeit seines Instruments auf den höchsten Grad gebracht zu haben. Es will dies für seine Zeit viel bedeuten, denn fasst man den damaligen Zustand der Instumentalmusik in's Auge, so stehen, abgesehen etwa von Klavier, Orgel, Laute und von Blasinstrumenten Cornett und Posaune, alle übrigen Tonwerkzeuge weit an Technik hinter der tonarmen und so ungemein schwierig zu beherrschenden Trompete zurück. Die Ausbildung der Violine zur Beherrscherin aller Instrumente beginnt eben in der Zeit, wo die einfache Trompete die Höhe ihrer Entwickelung erreicht hatte. Hierzu aber bei einem so wichtigen und unentbehrlichen Tonwerkzeuge das meiste beigetragen zu haben, darin beruht Fantini's musikgeschichtliche Bedeutung.

Mitteilungen.

* Die Vereinigung zur Beförderung der Tonkunst und für niederländische Musikgeschichte in Amsterdam hat in ihrer 16. Publikation „Vier en twentig Liederen uit de 15. en 16. eeuw met geestelijken en wereldlijken Tekst voor eene Zangstem met Klavierbegeleiding bewerkt door *J. C. M. van Riemsdijk*“ herausgegeben (Amsterdam. Leipzig, bei Breitkopf & Härtel. hoch 4°. VIII u. 43 S. Pr. 2,50 M.) Herr van Riemsdijk ist ein guter Musiker und hat sich der schwierigen Aufgabe mit großem Geschick entledigt. Er hat den allein richtigen Weg gewählt und den Text richtig deklamiert, welchem sich der Wert der Noten sinngemäß anschließt. Wir erhalten dadurch eine fließende und angenehm klingende Melodie, die dem Originale in allen seinen Teilen entspricht. Zu Nr. 6 giebt er zwei Lesarten. Die zweite halten wir für die richtigere. Der Schlüsselwechsel im Originale ist eine ganz gewöhnliche Erscheinung in der alten Notierung. Fraglich könnte nur der verminderte Quintenschritt im 3. Takt sein, der vielleicht durch b — f vermieden werden könnte. Unter den 12 weltlichen Liedern ist das von den alten Meistern besonders bevorzugte Lied: „Tandernaken op den Ryn“ (Nr. 21) von Herrn van Riemsdijk ganz besonders glücklich wiedergegeben und Melodie wie Begleitung sind wie aus einem Guss. Die Begleitungen des Herrn Herausgebers zeichnen sich meistenteils durch große Einfachheit und Nachahmung des alten Tonsatzes aus, ein Vorzug, der den meisten ähnlichen Sammlungen abgeht.

* Die kleine pikant geschriebene musikalische Studie „Wandernde Melodien“ von *Wilh. Tappert*, ist in Leipzig 1890 im Verlage von List & Francke in 2. vermehrter und verbesserter Auflage erschienen. (8°. 95 S. Pr. 2,40 M.) Herr Tappert ist ein vorzüglicher Sammler und Beobachter und die kleine Schrift stellt sein Talent ins hellste Licht. Schade, dass er den feuilletonistisch witzelnden Zeitungsstil dabei verwendet.

* Herr *Emil Krause* veröffentlicht in der Musikzeitung „Die Sängerhalle“, Leipzig bei Siegel, von Nr. 36, 1889 bis in den Mai von 1890 einen in Hamburg öffentlich gehaltenen Vortrag über „die Entstehung und Entwickelung der modernen Oper“. Derselbe umfasst mit großer Belesenheit alles was über das Thema nur irgend bekannt ist und flicht kurze Urteile ein, die sich dann für die neueste Zeit zu ausführlicheren Charakteristiken der einzelnen Komponisten gestalten.

* Herr Dr. *E. Bohn* in Breslau teilt uns mit, dass sich der auf Seite 79 der Monatshefte mitgeteilte sechsstimmige Satz „Barachem (Barachim) Ezachai“ auch in dem Druckwerk „Musikalischer Zeitvertreiber“ von 1609 unter Nr. 27 befindet. Der Satz weicht im Drucke vielfach ab, die Melodie dagegen stimmt fast durchgängig überein. Noch sei auf eine Erinnerung des Herrn Tappert hin erwähnt, dass die auf Seite 74 und 75 benützten „y“ eigentlich „ij“ sein sollen. Dass dies Zeichen eine Wiederholung des Textes bedeutet, wird wohl einem jeden bekannt sein.

* Im Matrikelbuch der Universität zu Leipzig ist im Jahre 1482 (fol. 146) ein „*Henricus finck de Bamberga*“ eingezeichnet und dahinter mit kleinerer Schrift hinzugefügt „bonus cantor“. Dies Dokument ist sehr bestechend darunter den berühmten Heinrich Fink zu vermuten, denn die Zeit passt zu seinem Lebensalter vollständig. Wenn er 1482 etwa 20 Jahre alt war und um 1519 starb, so macht dies ein Alter von ungefähr 57 Jahren. Auffallend ist nur die Geburtsstadt Bamberg, da die jüngere Zweigfamilie in Sachsen ansässig war, doch wäre dies noch

kein triftiger Grund die Notiz ganz von der Hand zu weisen. Die Leipziger Matrikelbücher bergen überhaupt manchen Schatz, der noch der Entdeckung harrt. Leider sind die Einrichtungen auf den beiden Leipziger Bibliotheken: Stadt- u. Universitäts-Bibliothek noch so im alten guten Stile gehalten, dass eine Ausnützung der Zeit für einen Quellen-Studierenden ganz undenkbar ist. Beide Bibliotheken sind täglich nur 2 Stunden (!) und noch dazu zu gleicher Zeit geöffnet. In 2 Stunden war ich nur im Stande 12 Jahre im ältesten Matrikelbuche, welches mit 1409 beginnt, durchzusehen. Die Herren in Leipzig mögen sich nun berechnen, wie lang die Hôtelrechnung werden würde bis ich die Matrikelbücher bis zum Jahre 1800 durchgesehen hätte und danach ihre veraltete Bibliotheks-Einrichtung beurteilen. R. E.

* *Leo Liepmannssohn*, Antiquariat. Berlin W., 63 Charlottenstr. Katalog 83. Vokalmusik (weltlich und geistlich). Schluss des Alphabets aus Kat. 82. Enth. Gesangschulen, Choralbücher, Kanons, Opern u. Arien in P. u. Kl.-A. Das 18. Jh. ist ganz besonders durch seltene Werke vertreten.

* Antiquariats-Katalog, Nr. 8 von Mirauer & Salinger, Berlin W. 8, Taubenstraße 42. Enth. Buch- u. Musikliteratur meist neuerer Zeit zum billigen Preise.

* Das nächste Monatsheft wird etwas später ausgegeben werden, da es eine größere Arbeit im Zusammenhange enthalten und daher mehrere Bogen umfassen wird.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

Monatshefte

für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XXII. Jahrgang. 1890.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf.

Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.

No. 8.

Philipp von Vitry.

(Von **Peter Bohn.**)

Philipp von Vitry, einem berühmten Geschlechte der Champagne entstammend, wurde zwischen 1285—1295 geboren. Seine erste Lebenszeit verbrachte er in der Auvergne, kam dann in die Dienste *Karls* des Schönen und nachher in diejenigen *Philipps* aus dem Hause *Valois* und später in die des Herzogs *Johann von der Normandie*. In jener verwirrten Zeit, in welcher die Engländer in Frankreich wüteten, griff Philipp mannhaft zu den Waffen. Im Jahre 1350 verschaffte er dem Könige den sehr willkommenen Zutritt zu dem Papste, welcher damals zu *Avignon* residierte, und blieb nach des Königs Weggang noch einige Zeit an dem Hofe des Papstes. Man nimmt an, dass er während dieser Zeit die kirchlichen Stufen durchgemacht habe, denn bald darauf wurde er *Bischof von Meaux* und starb 1361.

Die Sorgen für das öffentliche Wohl und die Bewegungen seiner Zeit liefsen ihm noch Mufse zu wissenschaftlichen Beschäftigungen. Durch Übersetzung von *Ovids* Metamorphosen ins Französische hat er sich den Namen eines Poeten verdient; sein Ansehen als Musiker wird von seinen Zeitgenossen allgemein anerkannt.

Die Lebenszeit Philipp's fällt in eine Periode, in welcher sich in der Mensuralmusik eine grofse Veränderung vollzog, über deren Verlauf die bisherige Forschung zu einem bestimmten Resultate noch nicht gelangt ist. Es war das jene Sturm- und Drangperiode, in welcher die Musiker aufser dem bis dahin allein herrschenden drei-

teiligen Rhythmus auch den zweiteiligen und neben den bisher geltenden Notengattungen auch noch kleinere zur Anwendung brachten und bei Beurteilung der Konsonanzen mehr das Gehör zur Geltung kommen liefsen. Wie wir aus den uns hinterlassenen theoretischen Abhandlungen aus jener Zeit ersehen können, stiefs diese für die Entwickelung der Musik höchst bedeutsame Erscheinung auf grofsen Widerstand. Veteranen der frankonischen Lehre, *Johannes de Muris* an der Spitze, welche in der Ars nova nur eine Unheil und Verwirrung bringende Neuerung erblickten, traten als warme und gewandte Verteidiger der *Ars vetus* auf, während die Jünger der *Ars nova*, welche sich insgemein auf *Philipp von Vitry* beriefen, weniger ihrer Kunst durch theoretische Abhandlungen als durch praktische Verwendung in ihren Kompositionen Verbreitung zu verschaffen suchten. Es dürfte zweckmäfsig sein, hier kurz darzulegen, wie sich die *Ars nova* zu *Ars vetus* verhält.

Im 12. und 13. Jahrhundert bediente man sich in den uns erhaltenen Monumenta nur des dreiteiligen Rhythmus, d. h. eine beliebig angenommene Zeiteinheit zerfiel in drei gleich lange Zeitteile. Dieser Dreiteiligkeit der Zeit entsprach eine Dreiteiligkeit des Notenwertes. Die Longa enthielt drei Breves, die Brevis drei Semibreves. Aufser diesen drei Notengattungen kommt nur noch die doppelte Longa vor, welche zwei Longä gilt, was aber zu dem Rhythmus nichts ändert. Ein anderer Takt, als ein solcher mit drei oder mit neun gleichen Taktteilen, gab es also für diese Zeit nicht.

Im 14. Jahrhundert tritt nun zu diesem dreiteiligen Rhythmus der *zweiteilige* und demgemäfs zu der Dreiteiligkeit der Noten auch die *Zweiteiligkeit*; und diese Teilungen beschränkte man nicht blofs auf die *Longa* und *Brevis*, sondern dehnte sie auch auf die *Semibrevis* aus, die man erst in derselben Gestalt auch für die aus ihrer Teilung hervorgehenden kleineren Notenwerte mit der Benennung *Minima* setzte, und sie als solche später auch durch Anfügen eines Striches kenntlich machte. Auch der Gebrauch einer noch kleineren Notengattung, der der *Semiminima*, schloss sich sofort an. Die Hinzunahme des zweiteiligen Rhythmus zu dem dreiteiligen ermöglichte vielfältige Kombinationen der einfachen Teilungen oder der Grade, wie die Mensuralisten sagen. Diese Grade waren: *Der Modus*, d. i. die Teilung der Longa in Breves, *das Tempus*, d. i. die Teilung der Brevis in Semibreves, und die *Prolatio*, d. i. die Teilung der Semibrevis in Minimä. Fand bei diesen die Dreiteilung statt, so nannte man den *Modus* und das *Tempus* perfekt, und die *Prolatio maior*; bei der

Zweiteilung hingegen hiefsen *Modus* und *Tempus* imperfekt, und die *Prolatio minor*. Die mannigfaltigen Verbindungen der verschiedenen Grade, der Wechsel derselben innerhalb desselben Musikstückes, die Verschiedenheit derselben in den Stimmen mehrstimmiger Gesänge machte eine Bezeichnung derselben notwendig, die man im 12. und 13. Jahrhundert entbehren konnte. Hierbei finden wir bei den Theoretikern des 14. Jahrhdts. die mannigfachsten Versuche und Vorschläge und daher grofse Verschiedenheit.

Die wenigen in der Taktart des 12. und 13. Jahrhdts. möglichen Gliederungen werden durch das Hinzutreten der Zweiteiligkeit und durch die Aufnahme der Prolatio sehr vermehrt, wobei die kleineren Notengattungen auch in ein Verhältnis zu den gröfseren treten, welches auf deren Geltung einen wesentlichen Einfluss ausübt, durch welchen die Lehre *Francos* in manchen Stücken eine Änderung resp. Erweiterung erfahren muss.

Da die einzelne Note an sich keinen bestimmten Wert hatte, derselbe vielmehr erst durch ihre Umgebung bestimmt wurde, so musste man bei der Abteilung eines Musikstückes in seine Takte stets die Gesamtheit von neun Semibreves vor Augen haben, die man eine *Perfektion* nannte. Man musste sich also immer fragen: Wo schliefst die *Perfektion*? Für die Ausmessung der Perfektion galten folgende Gesetze:

1. Eine Longa vor einer Longa ist stets perfekt, d. h. sie gilt drei Tempora. In ꟷ ꟷ ist also die erste Longa perfekt, der Wert der zweiten richtet sich nach dem, was ihr folgt.
2. Wenn zwischen zwei Longä eine Brevis steht, so macht sie die erste Longa imperfekt, d. h. sie zieht ihren Wert von dem Werte der Longa ab und so machen beide zusammen eine Perfektion aus; die zweite Longa richtet sich nach dem, was ihr folgt.
3. Stehen zwei Breves zwischen zwei Longä ( ), so ist die erste Longa perfekt, die erste Brevis ist recta, d. h. sie gilt ein Tempus, die zweite ist altera, d. h. ihr Wert gilt zwei Tempora also | |; die zweite Longa wird bestimmt durch das, was ihr folgt.
4. Stehen drei Breves zwischen zwei Longä, so machen sie zusammen eine Perfektion aus, z. B. d. i. | | etc.
5. Stehen mehr als drei Breves zwischen zwei Longä z. B. , so wird die erste Longa durch die ihr folgende Brevis imperfekt, also | | etc., und von den folgenden Breves bilden je

drei eine Perfektion, z. B. , d. i. ; hier bleibt am Schlusse eine Brevis übrig, welche die letzte Longa imperfekt macht „a parte ante", wie die Mensuralisten sagen, während sie die Imperficierung der Longa durch die ihr folgende Brevis mit „a parte post" bezeichnen. Bleiben zwei Breves am Ende übrig, z. B. , so wurde die zweite alteriert wie etc. Wir sehen hierbei nie eine Note aus einer Perfektion in eine andere hinüberreichen; eine Abteilung wie in findet im 12. und 13. Jahrhdt. nicht statt, es giebt noch keine Synkope.

Über die Ordnung des Wertes der Semibreves sagt *Franco*, dass hier dieselben Regeln gelten, wie bei den Longä und Breves. Jedoch dieser Satz bedarf einer Erklärung. Aus dem, was Franco dem vorhergehenden Satze folgen lässt, geht hervor, dass eine Brevis nicht durch eine Semibrevis verändert, d. h. imperficiert werden kann; es hätte dieses ja nur durch eine einzelne der Brevis vorhergehende oder nachfolgende Semibrevis geschehen können, und eine solche einzelne Semibrevis wurde nicht gesetzt, wie Pseudo-*Aristoteles* bei Couss. I, 372, sagt: Unde notandum est, quod nulla semibrevis sola reperitur, quoniam per se sola significare nequit, sed binae et binae, non aequales, vel tres et tres aequales inveniri debentur. Der Rhythmus ist also nicht möglich gewesen. Stehen jedoch zwei Semibreves zwischen zwei gröſseren Notengattungen, so ist die erste minor, die zweite maior, also ist gleich ; stehen jedoch drei Semibreves zwischen gröſseren Notengattungen, so ist jede minor z. B. gleich ; stehen vier, so ist die erste und dritte minor und die zweite und vierte maior z. B. = . Stehen jedoch mehr als vier Semibreves zwischen gröſseren Notengattungen, so muss durch einen Punkt (divisio modi) die Abteilung angezeigt werden; z. B. oder u. s. w. Für eine zwischen zwei Longä stehende Brevis kann auch ihr Wert in Semibreves stehen; daher kann wohl eine Longa durch zwei oder drei statt einer Brevis recta stehende Semibreves imperfekt werden, aber nicht durch eine einzelne Semibrevis. Auf eine Brevis altera können nicht weniger als vier und nicht mehr als sechs Semibreves gerechnet werden, „daher", sagt Franco, „sind diejenigen im Irrtum, welche zuweilen drei, zuweilen zwei Semibreves für eine Brevis altera setzen".

Die oben über das Verhältnis der Longä und Breves angegebenen Regeln 2 und 3 erleiden zuweilen durch Dazwischensetzung eines Punktes oder Strichchens (divisio modi) eine Änderung; z. B.

= ... |. Die zweite Longa wird durch das, was folgt, bestimmt; aber ... = ... | ... |; ferner ... = ... | ... |—, aber: ... = ... | ... |—. Der Punkt vertritt gewissermaßsen den Taktstrich.

Im 14. Jahrhundert finden diese Regeln über die Perfektion und Alteration auch auf die anderen Notengattungen Anwendung und die einzelnen Notengattungen können nicht bloſs durch die unmittelbar unter ihnen stehende Notengattung, wie die Longa durch die Brevis, sondern auch durch eine entferntere Gattung, wie die Longa durch die Semibrevis oder durch die Minima imperfekt werden.

Der *Punkt* erhielt auſser der Bezeichnung für die Perfektion und Division auch noch die Bedeutung für die Addition, wobei er die Note, der er nachgesetzt war, um die Hälfte ihres Wertes vermehrte. Das 14. Jahrhdt. kennt auch schon die *Syncopation.*

Das wären in Kürze die hauptsächlichsten Momente, durch welche sich die Fortschritte der Mensuralmusik in betreff des Rhythmus und seiner äuſserlichen Darstellung im 14. Jahrhdt. beurteilen lassen. In welcher Weise diese Entwickelung vor sich ging und an welche Namen dieselbe sich knüpft, das lässt sich noch nicht genügend angeben. Da nun gerade *Philipp von Vitry* von seinen Zeitgenossen als Hauptvertreter der neuen Richtung bezeichnet wird, dürfte es dienlich sein, dessen Traktate einer Untersuchung und Besprechung zu unterziehen. Bei E. de Coussemacker, Script. III. finden sich vier Traktate dem Philipp von Vitry zugeschrieben; der erste, wohl der bekannteste und wichtigste, führt den Titel „*Philippi de Vitriaco Ars nova*“ und ist enthalten in der barberinischen Bibliothek in Rom. E. de Couss. hat denselben nach einer von P. Martini besorgten Abschrift, die sich im Liceo musicale zu Bologna vorfindet, abgedruckt. Nach Fétis (Biographie univers. VII, 33) befindet sich eine Kopie davon in der National-Bibliothek zu Paris, welche jedoch beginnt: „*In arte nostra haec inclusa sunt aliqua* etc.“ Ein groſser Teil dieser Abhandlung ist aus anderen Autoren zusammengetragen; die Einleitung enthält Bruchstücke aus Boethius; die Abschnitte *De partibus musicae, De proprietatibus musicae, De mutationibus, De musica* und *De semitonio* sind wörtlich dem Traktate „*De musica cuiusdam Aristotelis*“, bei Couss. I, 251, entnommen. Die noch folgenden Abschnitte behandeln den mensurierten Gesang nach der Lehre *Philipps von Vitry.* Wir werden diese Abhandlung im Wortlaute mit Übersetzung und Bemerkungen folgen lassen.

Die zweite Abhandlung ist überschrieben: *Ars contrapunctus* (sic) *secundum Philippum de Vitriaco.* Dieselbe ist nur eine Kompilation aus „*Introductio musicae secundum magistrum de Garlandia*“ (Couss. I, 157) und aus „*Optima introductio in contrapunctum pro rudibus von Johannes de Garlandia*“ (Couss. III, 12).

Die dritte Abhandlung führt die Überschrift: „*Ars perfecta in musica Magistri Philippote de Vitriaco*“. Nach einer kurzen Einleitung, enthaltend die Angabe der Konsonanzen und der einleitenden Regeln über den Kontrapunkt, folgt als Überschrift: „*Tractatus* (sic) *iste super musicam composuit venerabilis magister Philippus de Vitriaco*“. Die Beilegung des Epithetons „venerabilis“ seitens des Autors ist zwar auffallend, kommt jedoch anderwärts auch vor, z. B. beim *Explicit Microl. Guidonis Aretini*; übrigens kann diese Überschrift auch von einem Abschreiber zugefügt worden sein. Die Autorschaft Philipps wird aber sehr in Zweifel zu ziehen sein durch den zweiten Satz des nun folgenden Textes, welcher heifst: „*Cum antiquitatem per Franconem notum est omnibus tradidisse* (sic) *novitatemque per Philippum in maiore parte subtiliter invenisse*“ (sic) etc. Ganze Partien der *Ars perfecta* finden sich wörtlich im *Libellus cantus mensurabilis secundum Johannem de Muris* (Couss. III, 46). Bemerkenswert ist ferner, dass in dieser Abhandlung auch schon der Name *Synkope* vorkommt, auch ihre Erklärung, wie sie sich bei den späteren Schriftstellern findet, und ferner ihre Anwendung im Modus, Tempus und in der Prolatio, während das in den übrigen Schriften Philipps nicht der Fall ist.

Die vierte Abhandlung trägt den Titel: *Philippi de Vitriaco Liber musicalium.* Sie enthält aufser einer Einleitung folgende Abschnitte: *Regulae discantus*; *De figurationibus notularum*; *De modis*; *De temporibus*; *De prolationibus*; *De punctis*; *De ligatura notularum*; *De alterationibus notularum*; *De figurationibus pausarum*; *Regula generalis.*

Bemerkenswert ist eine die Synkope betreffende Stelle; sie heifst: „Nota quod in maiore prolatione habemus transpositionem in cantu, id est, quando minima stat inter duo puncta, vel cum uno puncto et post illam minimam semibreves coniunctae vel non coniunctae sequuntur vel sola semibrevis sequitur, tunc post semibrevem vel semibreves duae minimae sequuntur, cum uno puncto vel sine puncto, tunc semibreves debent cantari tardando. ·♦̍· ♦ ♦ ·♦̍ ·♦̍ Also eine Transposition, eine Übertragung findet statt. Der *Punkt* erhält hier den Namen *punctum demonstrationis.*

Philippi de Vitriaco

Ars nova.

Musicae tria sunt genera: mundanum, humanum et instrumentale. De instrumentali ad praesens est intentio; unde musica instrumentalis dicitur quidquid contingit per aliqua instrumenta, ut Cithara, Viella, Monochordum, de quo tantum ad praesens est intentio. Unde monochordum est instrumentum habens unam chordam, et concordantia eius fit per tria genera modorum, scilicet per diatonicum, chromaticum et enharmonicum; sed de diatonico hic intendimus.

Unde diatonicum est, quidquid concurrit per duos tonos et semitonium, et sunt eius species tredecim. Quarum prima species est unisonus in sonis, quod est aequalitas in numeris, ut*) unitas ad unitatem. Secunda diapason in sonis, quod est duplum in numeris, ut binarius ad unitatem. Tertia diapente in sonis, quod est sesquialterum in numeris, ut tertius ad secundum. Quarta est diatessaron in sonis, quod est sesquitertia**) in numeris, ut quartus ad tertiam. Quinta est tonus, quod est sesquioctavum, ut 9 ad 8. Sexta semiditonus, quod est super quintum partiens vigesimas septimas, ut 32 ad 27.

[1]) [2]) [3]) etc. siehe am Ende.

*) Couss. hat et.

**) Couss. hat sesquialterum.

Ars nova (Die neue Kunst)

von Philipp von Vitry.

Es giebt drei Arten der Musik: die Musik des Weltalls, die menschliche Musik und die instrumentale Musik.[1]) Über letztere handeln wir jetzt. Instrumentale Musik nennt man alles das, was durch irgendwelche Instrumente, wie durch die Cithara, Viella, das Monochord sich ereignet; über letzteres wollen wir jetzt nur sprechen. Das Monochord ist ein Instrument, welches nur eine Saite hat; seine Stimmung[2]) geschieht durch drei Tongeschlechter, nämlich durch das diatonische, durch das chromatische und durch das enharmonische Tongeschlecht[3]); über ersteres handeln wir hier.

Das diatonische Tongeschlecht verläuft durch zwei Töne und einen Halbton; es enthält 13 Intervall-Gattungen. Die erste Gattung ist der Einklang, das ist die Gleichheit in der Zahl, wie 1 : 1. Die zweite Gattung ist die Oktave, das ist das Doppelte in der Zahl, wie 2 : 1. Die dritte Gattung ist die Quinte, d. i. das Eineinhalbfache in der Zahl, wie 3 : 2. Die vierte Gattung ist die Quarte, d. i. das Eineindrittelfache in der Zahl, wie 4 : 3. Die fünfte Gattung ist der Ganzton, d. i. das Eineinachtelfache in der Zahl, wie 9 : 8. Die sechste Gattung ist die kleine Terz, d. i. das Überfünfteilige von 27, wie 32 : 27.

Septima ditonus, quod est super 17 partiens 64, ut 81 ad 64. Octava semitonium, quod est super 13 partiens 243, ut 256 ad 243. Nona est semitonium cum diapente, (quod est) super 282 partiens 486, ut 768 ad 486. Decima est tonus cum diapente, quod est super 22 partiens 32, ut 54 ad 32. Undecima est semiditonus cum diapente, quod est super 7 (partiens 9, ut 16 ad 9. Duodecima est ditonus cum diapente, quod est super 230 partiens 256, ut 486 ad 256.*) Decima tertia tritonus, quod est super 217 partiens 512, ut 729 ad 512**).

Die siebente Gattung ist die grofse Terz, das ist das Über-17teilige von 64, wie 81 : 64. Die achte Gattung ist der Halbton, d.i. das Über-13teilige von 243, wie 256 : 243. Die neunte Gattung ist die kleine Sexte, d. i. das Über-282-teilige von 486, wie 768 : 486. Die zehnte Gattung ist die grofse Sexte, d. i. das Über-22teilige von 32, wie 54 : 32. Die elfte Gattung ist die kleine Septime, d. i. das Über-7teilige von 9, wie 16 : 9. Die zwölfte Gattung ist die grofse Septime, d.i. das Über-230teilige von 256, wie 486 : 256. Die dreizehnte Gattung ist der Triton, d. i. das Über-217teilige von 512, wie 729 : 512.

Sciendum quod inaequalitas procedit ab aequalitate, et hoc patet, si sumantur tres unitates, quod dicitur esse aequalitas, et ponantur in uno loco. Unde sequitur regula, quod si sumatur aequale primo et ponatur in primo loco, deinde sumatur aequale primo et secundo, et ponatur in secundo loco, deinde sumatur aequale primo et duplum secundum et aequale ponatur tertium in tertio, tunc provenit duplum, quod est prima species multipliciter et sic faciendo de duplo, venit triplum; et sic de aliis, et per locum a primo ad ultimum. Omnis inaequalitas pro-

Die Ungleichheit geht hervor aus der Gleichheit, was sich zeigt, wenn man drei Einheiten nimmt, was man eine Gleichheit nennt, und sie an eine Stelle setzt. Daraus ergiebt sich die Regel, dass, wenn man zuerst das Gleiche nimmt und es an erste Stelle setzt und hierauf das Gleiche vom Ersten und vom Zweiten nimmt und es an zweite Stelle setzt, und hiernach das Gleiche vom Ersten und das doppelte Zweite und das Gleiche vom Dritten an die dritte Stelle setzt, dass dann das Duplum entsteht, d. i. die erste Gattung des Vielfachen; und indem man es mit dem Duplum ebenso macht, so entsteht das Triplum; und so die übrigen.[1]) Jede Ungleichheit entsteht aus der Gleichheit; das reicht über das Vielfache aus.

*) Das Eingeschlossene fehlt.

**) Die bei Couss. vielfach nicht richtig angegebenen Zahlenverhältnisse haben wir nach Hiernonimus von Mähren, bei Couss. I, S. 72, verbessert.

venit ab aequalitate; et haec de multiplicibus dicta sufficiant. Et sciendum, quod ex duplo multiplicatum provenit sesquialterum in superiore terminis conversis; ex triplo sesquitertiam; et sic de aliis speciebus. Duplum 1, 2, 4. Triplum 1, 3. 9. Quadruplum 1, 4, 16.

Et sciendum quod ex sesquialtera in superiore provenit superbipartiens in superpartienti terminis conversis, et similiter ex sesquitertia supertripartiens, et sic de aliis. Et sciendum quod ex sesquialtera in superpartienti provenit duplum sesquialterum in multiplici superiore terminis non conversis, et sic de aliis. Item sciendum quod ex superbipartienti in superpartienti provenit duplum superbipartiens in multiplici superpartienti terminis non conversis. Et sciendum, quod si aliqua proportio multiplicetur per eundem numerum, semper resultabit eadem proportio. Et sciendum, quod si vis ex una proportione facere duas, multiplica primum in primo, et secundum in secundo, et propositum primum in duo et habebis medium. Et sciendum, quod si vis differentiam duarum proportionum invenire, scribe proportiones, quasque volueris, ita quod prima sit sub prima, secunda sub secunda, et multiplica per crucem ita, quod prima b superior in secunda a inferiore, et ultima inferior prima in prima inferiore, et habebis propositum.

Auch ist zu wissen, dass aus dem Duplum durch Umkehrung der Zahlen die Sesquialter-Proportion und aus dem Triplum durch Umkehrung der Zahlen die Proportion (4 : 3) entsteht; und ebenso von den anderen Gattungen. Duplum 1, 2, 4. Triplum 1, 3, 9. Quadruplum 1, 4, 16.

Aus der Proportion 3 : 2 entsteht durch Umkehrung der Zahlen die überzweiteilige und aus der Proportion 4 : 3 die überdreiteilige Proportion u. s. w. Aus der Proportion Sesquialter entsteht ohne Umkehrung der Zahlen das Duplum-Sesquialterum, und so auch bei den übrigen. Aus der überzweiteiligen Proportion entsteht ohne Umkehrung der Zahlen das Duplum der überzweiteiligen Proportion. Multipliziert man eine Proportion mit derselben Zahl, so bleibt die Proportion unverändert. Will man aus einer Proportion deren zwei machen, so multipliziere man das erste Glied mit sich selbst und das zweite mit sich selbst, und das vorgesetzte erste mit dem zweiten, und man hat das mittlere. Will man die Differenz zweier Proportionen finden, so schreibe man irgendwelche beliebige Proportionen hin, doch so, dass das erste Glied unter dem ersten und das zweite unter dem zweiten steht; dann multipliziere man übers Kreuz, und zwar das obere zweite Glied mit dem untern ersten und das obere erste mit dem untern zweiten, und man hat das Verlangte.

Dupla terminis conversis 4, 2, 1.

Sesquialterum 4, 6, 9; terminis conversis 9, 6, 4.

Superbipartiens 9, 15, 25.

Dupliciter sesquialterum 4, 10, 27.

Dupliciter superbipartiens 9, 24, 84.

Eadem sesquialtera 4, 6, 9.

Sesquialterum 9 4
Demum 6
Sesquialterum 3 2

Tonus 9, 8.

Diapente 3 2
Diatessaron 4 3

De monochordi proportione.*)

Sequitur de proportione monochordi. Si aliqua linea in trinitate abbrevietur vel elongatur, acuitur vel gravatur**) in sono, et sciendum, quod omnis medietas chordae aequaliter sonat suo tono. Determinationes sunt duae, scilicet, similes soni simile signum; diversi soni diversa signa. Et sciendum quod bis diatessaron cum semitonio vel diapente cum diatessaron facit diapason. Et sciendum quod ditonus cum semitonio facit diatessaron. Item sciendum quod si tu vis su-

Dupla in umgekehrten Zahlen 4, 2, 1.

Sesquialterum 4, 6, 9; in umgekehrten Zahlen 9, 6, 4.

Überzweiteiliges Verhältnis 9, 15, 25.

Doppeltes Sesquialterum 4, 10, 27.

Doppeltes überzweiteiliges Verhältnis 9, 24, 84.

Dieselbe Sesquialtera 4, 6, 9.

Sesquialterum 9 4
Dann 6
Sesquialterum 3 2

Ganzton 9, 8.

Quinte 3 2
Quarte 4 3

Über die Verhältnisse des Monochords.

Wenn irgend eine Linie in der Dreifaltigkeit [1]) verkürzt oder verlängert wird, so wird sie höher oder tiefer im Klang; jede Hälfte der Saite klingt im Tone, wie die andere. Charakteristische Merkmale giebt es zwei, nämlich ähnliche Klänge, ähnliches Zeichen, verschiedene Klänge, verschiedene Zeichen. Zwei Quarten und zwei Halbtöne, oder eine Quinte und eine Quarte machen zusammen eine Oktave, und eine grofse Terz mit einem Halbton machen zusammen eine Quarte. Wenn man über einer gegebenen Linie alle Gattungen der Intervalle nach dem diatonischen Geschlechte aufstellen will, so setze man zuerst einen Ganzton, dann wieder einen Ganz-

---

*) Couss. hat: abbrevietur, acuitur vel elongatur.

**) Nach dem Anfange des Abschnittes mit Sequitur etc. könnte man wohl schliefsen, dass diese Überschrift später hinzugefügt worden sei.

per lineam datam constituere omnes species proportionis musicae secundum diatonicum genus, primo ponendum est tonus, deinde alius tonus et postea semitonium, et usque at 12 D, quod finis dicitur diatessaron propter confusionem differentiarum de b et ♮ ab G usque ad 12 D, sicut supra dictum est; deinde ab 5, 8, usque ad 20 et ultra, si pluralitas sit in voce, sed secundum usum nostrum ... et ut habeatur magis planum sic pateat in figura:

t t s t t s t t t′ s
G, A, B, C, D, E, F, G, a, b,
s t t s t t t′ s s t t s
♮, c, d, e, f,· g, a, b, ♮, c, d, e,
t t t′ s s t t s
f, g, a, b, ♮, c, d, e

ton und hierauf einen Halbton u. s. w. bis zur 12. Stelle, nämlich bis zu d, welches die Grenze der Quarte genannt wird, wegen der beiden Halbtöne b und ♮ von G bis zu d, wie oben gesagt worden; hierauf beginne man wieder bei der 5., 8. Stelle und schreite so fort, bis zur 20. und weiter, wenn es nötig ist, aber gemäfs unserem Gebrauch ... und damit man es deutlicher habe, so möge es diese Figur zeigen[1]):

t t s t t s t t t′ s
G, A, B, C, D, E, F, G, a, b,
s t t s t t t′ s s t t s
♮, c, d, e, f, g, a, b, ♮, c, d, e,
t t t′ s s t t
f, g, a, b, ♮, c, d, e

De operatione monochordi.*)

Sequitur de proportione monochordi secundum operationem. Sit aliqua linea tota G (Γ), cuius medietas sit alia G, et eius medietatis medietas sit tertia G. Inter partes primi GG sit C, cuius medietas sit aliud C, et istius medietatis medietas sit tertium C. Inter vero partes primi CC fit F, cuius medietas fit ad secundum F, et huius medietas fit ad tertium F. Item de primo GG duae partes fiunt D, cuius medietas fit aliud D, et huius medietatis (medietas)

Über das Verfahren beim Monochord.a)

Irgend eine ganze Linie sei G, deren Hälfte sei ein zweites G und die Hälfte hiervon sei ein drittes G. Zwischen den Teilen des ersten GG sei C, dessen Hälfte ein zweites C, und die Hälfte hiervon ein drittes C. Zwischen den Teilen des ersten CC entsteht F, davon die Hälfte giebt ein zweites F, und hiervon die Hälfte ein drittes F. Zwei Dritt-Teile von dem ersten GG geben D, dessen Hälfte giebt ein zweites D und dessen Hälfte ein drittes D. Nun

*) Auch hier scheint die Überschrift später zugefügt worden zu sein.

a) In ähnlicher Weise, wie hier die Mensurierung des Monochords geschieht, findet sich dieselbe bei Aribo (Grb. II, 221).

fit tertium D. Item dividatur D primum per 3*), addita tertia versus primum G et habetur primum A, cuius medietas fit secundum A, et eius medietatis medietas fit tertium A. Item de primo A duae partes fiunt E primum, cuius medietas fit E secundum, eius medietatis medietas E tertium. Item dividatur primum E per tres et addita tertia pars versus primum G, habetur primum B, cuius medietas est ♮ quadratum**), et eius medietatis medietas tertium ♮ quadratum. Item de primo F tres partes fiunt (b rotundum)***), cuius medietas fit b secundum rotundum, et eius medietatis medietas tertium b rotundum. Istorum signorum G et G dicuntur graves, quia gravem cantum reddunt; septem acutae, quia acutum reddunt cantum; reliquae vero superacutae, quia super acutas ponuntur, vel quia superacutum, id est valde acutum reddunt sonum. Sic praedicta septem signa monochordi G, A, B, C, D, E, F et etiam in infinitum ponuntur†); sed secundum usum nostrum sex sunt nomina vocum, scilicet: ut, re, mi, fa, sol, la, et ponuntur super praedicta signa, ita quod in quolibet G, C, F ponatur ut et in sequentibus signis

dividiere man das erste D durch 3 und füge einen dritten Teil zu D nach G hin, so erhält man A, dessen Hälfte giebt das zweite A, und hiervon die Hälfte das dritte A. Zwei Drittel von dem ersten A geben das erste E, dessen Hälfte giebt das zweite E, und hiervon die Hälfte giebt das dritte E. Teile ferner das erste E durch 3 und füge zu demselben einen solchen dritten Teil nach dem ersten G hin und du hast das erste B, dessen Hälfte giebt das viereckige ♮ und dessen Hälfte das dritte ♮. Ebenso geben drei Viertel von dem ersten F das runde b, dessen Hälfte giebt das zweite runde b und hiervon die Hälfte das dritte runde b.[1]) Die Buchstaben von G bis G heifsen tiefe Zeichen, weil sie einen tiefen Gesang geben; die sieben folgenden heifsen hohe, weil sie einen hohen Gesang geben; die übrigen aber heifsen überhohe, weil sie über die hohen gesetzt sind, oder weil sie einen überhohen, d. i. einen sehr hohen Klang geben. So werden die vorgenannten Zeichen des Monochords G, A, B, C, D, E, F bis ins Unendliche gesetzt; aber wir bedienen uns zur Benennung der Töne folgender sechs Silben: ut, re, mi, fa, sol, la,[a]) welche so über die genannten Zeichen gesetzt werden,

---

*) Couss. hat 13.

**) Couss. hat b contractum.

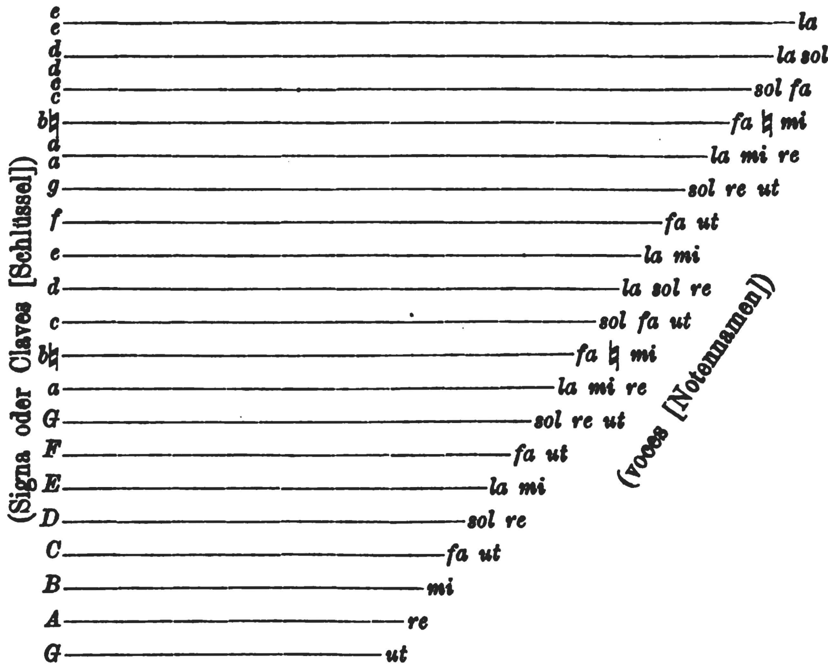
***) Fehlt.

†) Couss. hat potentia.

[a]) Nach Joannes Cotto, bei Grb. II, 232, waren diese Silben bei den Engländern, Franzosen und Deutschen im Gebrauch, während d. Italiener sich anderer bedienten.

voces sequentes, et in hoc fit compositio gammatis. Unde nihil aliud est, quam compositio signorum monochordi cum vocibus, et hoc planius apparebit in sequenti figura:

dass in jedes G, C, F ut kommt und in den übrigen Zeichen die Silben der Reihe nach sich folgen; auf diese Weise entsteht das Gamma. Daher ist das Gamma nichts anderes, als die Zusammenstellung der Zeichen des Monochords mit den Namen der Töne, und dieses zeigt sich deutlicher in der folgenden Figur:



De partibus musicae.

Sciendum est quod quattuor sunt partes principales ipsius musicae vel gammatis; unde prima pars est de signis et nominibus vocum; secunda de lineis et spatiis, tertia de proprietatibus, quarta de mutationibus.

Über die Teile der Musik.

Es ist zu wissen, dass es vier Hauptteile der Musik oder des Gamma giebt; der erste Teil betrifft die Zeichen und die Namen der Töne, der zweite die Linien und Zwischenräume, der dritte die Proprietäten und der vierte die Mutationen.

Habito de signis et vocibus, nunc est habendum de lineis et spatiis. Linea et spatium, prout hic sumuntur, nihil aliud sunt, quam*) paritas et imparitas. Unde omne, quod est in linea, dicitur imparitas; quod est in spatio, dicitur aequalitas vel paritas. Unde quodlibet signum, quod sumitur in impari, est in linea, et omne, quod sumitur in pari, est in spatio. Unde sequitur secundum numerum naturalem, quod si primum sit in linea, reliquum erit in spatio et e converso; et hoc secundum quadraturam vel rectas lineas ipsius manus.**)

De proprietatibus musicae.***)

Sequitur de proprietatibus. Unde proprietas nil aliud est, quam differentia; et sunt tres species, scilicet ♮ durum, natura (sic) et b molle, sive b rotundum. Unde b durum dicitur esse tonus ante ♮ quadratum; b molle dicitur esse semitonium ante b rotundum †); natura dicitur cantus sumptus sine b, id est sine differentia, unde

*) Couss. hat quod.

**) Aristoteles setzt hinzu: „secunda regula et primo tenent“.

***) Auch diese Überschrift scheint später zugefügt worden zu sein.

†) Diesen Satz, der im Original verdorben ist, habe ich nach Aristoteles richtig gestellt; derselbe schreibt auch ♮ durum, natura et b molle, wohl deshalb, um mit seinem folgenden Verse in Übereinstimmung zu bleiben.

Nachdem wir die Zeichen und Notennamen behandelt haben, wollen wir jetzt über die Linien und Zwischenräume sprechen. Linie und Zwischenraum, wie sie hier genommen werden, sind nichts anderes, als etwas Gerades und Ungerades. Was in der Linie ist, wird ungerade, und was im Zwischenraum ist, wird gerade genannt. Daher wird jedes Zeichen, welches als ungerades genommen wird, in der Linie, und jedes Zeichen, welches als gerades genommen wird, im Zwischenraume stehen. Aus der natürlichen Beschaffenheit der Zahl folgt, dass, wenn das erste Zeichen in die Linie zu stehen kommt, das folgende in den Zwischenraum kommen wird, und umgekehrt; und dieses enthalten die zweite und erste Regel der Hand [1]) nach der Quadratur oder nach den geraden Linien.

Über die Proprietäten.[2])

Die Proprietät ist nichts anderes als eine besondere Beschaffenheit der stufenweise fortschreitenden Stimmen; es giebt davon drei Gattungen: ♮ durum, natura und b molle oder b rotundum. b durum sagt man, sei ein Ganzton vor ♮ quadratum und b molle sei ein Halbton vor b rotundum; natura heifst ein Gesang ohne b, d. i. ohne eine Verschiedenheit; daher die Regel: Jedes ut in G wird gesun-

regula: omne ut in G per ♮ quadratum et voces sequentes, et omne ut in C per naturam, et omne ut in F per b molle. Unde versus:

C naturam dat; F b mollem tibi signat;
G quoque ♮ durum facit esse canturum.

Et haec sufficiunt de proprietatibus musicae.

De mutationibus.*)

Sequitur de mutationibus. Unde mutatio nil aliud est, quam dimissio unius vocis propter aliam sub eodem in sono eodem signo. Unde sequitur quod, ubicumque fit mutatio, oportet quod ibi sint duae voces ad minus. Sed in Gamma ut, A re, B mi et E la, non est nisi una vox, ergo non est ibi mutatio; nec similiter in b fa ♮ mi, quia ibi sunt divisa signa et divisae voces, et quia non ponuntur sub eisdem signis neque sub (eodem) sono se habent, et ideo non potest ibi fieri mutatio, quia esset tunc contra definitionem. Si enim essent in uno sono, deberet dici b fa mi; et ut plenius pateat omnibus, respiciat in monochordo.

*) Auch hier scheint die Überschrift später beigefügt worden zu sein.

gen durch ♮ quadratum und ihm folgen die übrigen Stimmen, jedes ut in C durch die Natur, und jedes ut in F durch b molle. Daher der Vers:

C giebt natura, F zeigt dir b molle an;
Und G macht, dass du singest durum.

Und dieses reicht aus über die Proprietäten der Musik.

Über die Mutationen.

Die Mutation ist nichts anderes als die Entlassung einer der zur Benennung der Töne dienenden Silben dicht neben einer anderen unter demselben Tone und in demselben Zeichen.[1]) Daraus folgt, dass dort, wo eine Mutation stattfindet, auch zum wenigsten zwei solcher Silben sein müssen. Aber G ut, A re, B mi und e la haben nur eine solche Silbe, daher auch keine Mutation, und ebenso nicht in b fa ♮ mi, weil hier geteilte Zeichen (nämlich b und ♮) und verschiedene Silben (fa und mi) sind, und diese weder unter dieselben Zeichen gesetzt werden, noch von derselben Tonhöhe sind, und es kann hier keine Mutation stattfinden, weil das der Erklärung des Wortes Mutation nicht entspräche. Denn wenn sie von derselben Tonhöhe wären, müsste man sagen b fa mi (und nicht b fa ♮ mi) und damit sich dieses allen deutlicher zeige, berücksichtigt man das Monochord.

Sciendum quod ubi sunt duae voces, ibi sunt duae mutationes, ut in F fa ut, quod dicitur fa ut (et ut fa); Et aliter, ubicumque sunt tres voces, ibi sunt sex mutationes, ut in G sol re ut, et in aliis, quia ubi tres*) sunt, ibi prima mutatur in secundam et e converso; et secunda in ultimam, et e converso; (et prima in ultimam, et e converso)**). Et ratione istius, ubi sunt duae (voces, non)***) duplicantur in †) quattuor, sic tres duplicantur in sex.††) Unde regula, quod omnis mutatio desinens in ut, re, mi, dicitur ascendens, quia plus habet ascendere quam descendere, et omnis mutatio desinens in fa, sol, la, dicitur descendens, quia plus habet descendere quam ascendere. Sumitur autem (mutatio dupliciter)†††): causa ascensionis aut descensionis, ut patet in C fa ut; si in ipso aliquis sumat fa, posset ascendere usque ad tertiam vocem, sicut, si vellet sumere quintam vocem, necesse est sumere ut in ipso C fa ut, quod est mutatio de fa in ut; et similiter descendendo suo modo; et ista sufficiant.

Dort, wo zwei Silben sind, giebt es auch zwei Mutationen, wie in F fa ut, weil man sagen kann fa ut und ut fa. Wo hingegen drei Silben sind, dort entstehen sechs Mutationen, wie in G sol re ut, und so in anderen; weil dort, wo drei Silben sind, die erste mutiert wird in die zweite, und umgekehrt, die zweite in die letzte, und umgekehrt, und die erste in die letzte, und umgekehrt. Aus diesem Grunde giebt es dort, wo zwei Silben sind, nicht doppelt so viele Mutationen, wie das der Fall ist dort, wo drei Silben sind. Daher die Regel, dass jede Mutation, die in ut, re, mi schliefst, eine aufsteigende genannt wird, weil sie mehr aufwärts als abwärts zu steigen gestattet; und jede Mutation, welche in fa, sol, la schliefst, heifst fallende, weil sie ein gröfseres Abwärts- als Aufwärtssteigen gestattet. Die Mutation geschieht aus zwei Gründen: wegen des Aufsteigens oder wegen des Absteigens, wie es sich zeigt in C fa ut; wenn in demselben jemand fa nimmt, so kann er aufwärts steigen bis zur dritten Stufe (bis la), wollte er jedoch eine Quinte höher steigen, muss er ut in jenem C fa ut nehmen, welches die Mutation von fa in ut ist; und ähnlich im Abwärtssteigen; und das möge ausreichen.

*) Couss. hat „duae“.

**) Das Eingeschlossene fehlt.

***) Fehlt.

†) Couss. hat „per“.

††) Von hier bis zu Ende des Abschnittes ist der Text sehr verdorben; wir haben denselben richtig gestellt nach Aristoteles.

†††) Diese beiden Worte fehlen.

De musica.

Nota quod musica est scientia veraciter canendi vel facilis ad canendi perfectionem via; et dicitur a moys, quod est aqua, et ycos, scientia, quia inventa fuit juxta aquas. Et sunt eius species tredecim, scilicet: unisonus, tonus, semitonus (etc.). Unde unisonus est, quidquid accipitur in eadem linea vocis, et sic ubique in gammate, scilicet in quolibet signo gammatis vel in qualibet voce. Et dicitur ab unus et sonus, quasi habens unum sonum et eundem, secundum figuram et secundum sonum. Item alio modo unisonus dicitur sonus unius vocis, a qua non fit progressio; unum semper habet esse vel in eadem linea vel in eodem spatio. Si vero progrediatur ab aliqua voce, vocem tangendo propinquam, tunc aliquando fit tonus, aliquando semitonium. Tamen sciendum est, quod unisonus non est consonantia per ipsum, sed est principium aliarum consonantiarum, et sine ipso unisono nulla consonantia esse potest.

Über die Musik.

Die Musik ist die Kenntnis, richtig zu singen, oder sie ist ein leichter Weg zur Vollkommenheit des Singens.[1]) Sie hat ihren Namen von moys, d. i. Wasser, und ycos, d. i. die Wissenschaft, weil sie bei dem Wasser erfunden worden ist. Es giebt dreizehn Gattungen derselben, nämlich: der Einklang, der Ganzton, der Halbton u. s. w. Einklang nennt man das, was in derselben Linie oder in demselben Zwischenraume gefunden wird. Unisonus ist hergeleitet von unus und sonus, gleichsam einen und denselben Klang habend, gemäſs seiner Darstellung und gemäſs seines Klanges. In anderer Weise wird er Unisonus genannt als Klang einer und derselben Stimme, von welcher keine Fortschreitung stattfindet; er behält denselben Klang, mag er in derselben Linie oder in demselben Zwischenraum sein.[2]) Wenn aber von irgend einer Stimme fortgeschritten wird zu der nächsthöheren oder zu der nächsttieferen, dann entsteht bald ein Ganzton, bald ein Halbton. Der Einklang ist an und für sich keine Konsonanz, sondern er ist das Fundament der übrigen Konsonanzen und ohne ihn kann es keine Konsonanz geben.

Quid est unisonus? Unisonus est vox, per quam primo incipimus cantare, quae quidem vox non ascendit nec descendit, et in

Was ist der Einklang? Der Einklang ist der Ton, mit welchem wir zuerst anfangen zu singen, welcher nämlich weder auf- noch

potestate cantoris est imponenda sive in excelsa sive in humili voce, et ponitur in quacumque clave fuerit necessarium.

abwärtssteigt, und es liegt in der Gewalt des Sängers, denselben in eine hohe oder tiefe Stimme zu legen, und er wird in irgend welchen Schlüssel gesetzt, in welchem er nötig ist.

De semitonio.

Semitonium est (imperfectum) spatium inter duos unisonos, quod secundum vocem hominis non potest nec licet dividi vel ponere medium; et accipitur inter quodlibet ♮ quadratum et C, vel E et F, vel A et b rotundum in medietate scilicet post distinctionem vocum, quia inter fa et mi fit ditonus cum diapente; sed si mi fa accipiuntur inter ista nomina vocum, debent talem distantiam sicut signa addita in qualilet specie, tunc est in supposito, ergo inter mi fa fit semitonium. *)

Non enim dicitur semitonium a semis, quod es dimidium, ut quidam putant, quia minus est, quam medietas toni, sicut manifeste apparet in dispositione monochordi, sed dicitur a semus, a, um, quod est imperfectus tonus.

Semitonium, ut dicit Bernardus, est dulcedo et condimentum totius cantus et sine ipso cantus esset corrosus, transformatus et dilaceratus. Boethius autem determinat

*) Bei Couss. wird zugefügt: „et dicitur a semis, quod est dimidium, ut patet figura. (Die Figur fehlt jedoch.) Ita dicitur autem semitonium, quia est imperfectus tonus".

Über den Halbton.

Halbton nennt man die unvollkommene Entfernung zweier Einklänge, welcher gemäfs der menschlichen Stimme nicht kann und nicht darf geteilt oder gar als die Hälfte eines Ganztones gesetzt werden [1]); er findet sich zwischen jedem ♮ und C, oder E und F, oder A und b, wenn diese stufenweise einander folgen, weil in anderer Ordnung zwischen fa und mi eine grofse Septime entsteht [2]); aber wenn mi fa gesagt wird, haben sie dieselbe Entfernung, wie die beigefügten Zeichen in jeder Gattung, dann verhält es sich, wie wir unterstellt haben, also entsteht zwischen mi fa ein Halbton.

Den Namen semitonium hat er nicht von semis, d. i. die Hälfte, wie manche meinen, weil er kleiner ist als die Hälfte eines Tones, wie das sich in der Aufstellung des Monochords deutlich zeigt, sondern von semus a um, das ist unvollkommener Ton.

Der Halbton ist, wie Bernardus sagt, die Süfsigkeit und die Würze des ganzen Gesanges, und ohne denselben wäre der Gesang zernagt, ungebildet und zerrissen. Boethius aber bestimmt den Halb-

de semitonio per solutionem cuiusdam quaestionis. Nam ita est quod aliquando per falsam musicam facimus semitonium, ubi non debet esse; nam in mensurabili musica illud videmus*), quod tenor sive biscantus**) alicuius motecti vel rondelli stat in b fa ♮ mi dicendo per ♮ durum, tunc accipientem in diapente superius suum biscantum, oportet dicere mi in fa acuta, et sic per falsam musicam; nam facere diapente a mi in fa non est bona concordantia, eo quod ab ipso ♮ quadrato usque ad ipsum f acutum sunt duo toni et duo semitonia, quorum coniunctio nulla est consonantia, et oportet, quod ubi est diapente ab una voce in aliam, ibi sit bona et vera consonantia.

Et ideo oritur quaestio ex hoc videlicet, quae fuit necessitas, in musica regulari de falsa musica sive de falsa mutatione***), cum nullum regulare debet accipere falsum, sed potius verum. Ad quod dicendum est, quod mutatio falsa, sive falsa musica non est inutilis, imo est necessaria per bonam consonantiam inveniendam et malam

*) Couss. liest vidimus.

**) Das „sive biscantus“ steht hier nicht richtig; denn dasselbe kann in keinem Falle dem Tenor gleich gesetzt werden, auch wenn biscantus in der doppelten Bedeutung, wie discantus, genommen wird, so bedeutet es entweder einen zweistimmigen oder einen dem Tenor hinzugefügten Gesang.

***) Es fehlt das verbum (dicere?).

ton durch mathematische Untersuchung.[1]) Daher geschieht es, dass wir zuweilen durch die falsa musica einen Halbton hervorbringen, wo er nicht sein soll; denn das sehen wir in der Mensuralmusik, dass wenn der Tenor[2]) (oder der Biscantus) irgend eines Motetts oder Rondells in b fa ♮ mi steht durch ♮ durum und er seinen Biscantus eine Quinte höher nimmt, es nötig ist, zu sagen, mi im hohen fa (fis) und so durch die falsa musica; denn eine Quinte von mi nach fa ist keine gute Konsonanz, weil von ♮ bis zu dem hohen fa zwei Ganztöne und zwei Halbtöne sind, deren Verbindung keine Konsonanz giebt, und es ist nötig, dass dort, wo von einer Note zur anderen eine Quinte ist, eine gute und wahre Konsonanz sei.

Und daher entsteht hier die Frage, weshalb es nötig war, in der regulären Musik von der falsa musica oder falsa mutatio zu sprechen, da doch kein Reguläres etwas Falsches aufnehmen darf, sondern vielmehr Wahres. Hierzu ist zu sagen, dass die mutatio falsa oder die falsa musica nicht unnütz ist, sondern sie ist sogar notwendig, um eine gute Konsonanz zu bilden und um eine schlechte zu vermeiden. Denn wenn wir, wie gesagt, eine Quinte haben wollen, müssen wir notwendig drei Ganztöne und einen Halbton haben, so dass, wenn

evitandam. Nam sicut dictum est, si velimus habere diapente, de necessitate oportet, quod habeamus tres tonos cum semitonio, ita quod, si aliqua figura sit in b fa ♮ mi sub ♮ quadrato et alia sit in f acuta per naturam, tunc non est ibi consonantia, quia ibi non sunt tres toni cum semitonio, sed tantum duo toni cum semitonio duplici; veruntamen fieri potest ibidem, quod per falsam musicam apellamus, scilicet quando facimus de semitonio tonum vel e converso; non tamen est falsa musica, sed inusitata.

Unde notandum est, quod b molle non est de origine aliarum clavium; hoc autem cognoscitur per signum ♮ quadrati vel b rotundi in loco inusitato locatum, ita quod dicamus mi durum in f acutum cum signo ♮ quadrati; vel si b rotundum ponamus in b fa ♮ mi vel in consimilibus, ita quod sit in toni proportione, et tunc erit cum diapente consonantia; et ideo falsa musica est necessaria quandoque, et etiam ut omnis consonantia seu melodia in quolibet signo perficiatur.

Igitur scire debesmus secundum dictum, quod duo sunt signa falsae musicae, scilicet b rotundum et ista alia figura ♮; et talem proprietatem habent, videlicet quod b rotundum habet facere de semitonio tonum, tamen in descendendo, et de tono*) in ascendendo

irgend eine Note in b fa ♮ mi unter ♮ quadrat und eine andere im hohen f im natürlichen Hexachord steht, dann ist hier keine Konsonanz, weil keine drei ganze Töne mit Halbton vorhanden sind, sondern nur zwei Ganztöne mit zwei Halbtönen, jedoch kann daselbst das geschehen, was wir falsa musica nennen, wenn wir nämlich aus dem Halbton einen Ton machen, oder umgekehrt; das ist jedoch keine falsa musica (falsche Musik) sondern eine ungewohnte Musik.[1])

Daher ist zu merken, dass b molle anderen Ursprungs ist,[2]) als die anderen Schlüssel; das aber wird wahrgenommen durch die an ungewohnten Stellen befindlichen Zeichen ♮ und b, so dass wir sagen: mi durum (fis) im hohen f mit dem Zeichen ♮; oder wenn wir b in b fa ♮ mi oder in ähnliche Schlüssel setzen, so dass das Verhältnis eines Tones eintritt, dann wird es mit der Quinte eine Konsonanz bilden; daher ist die falsa musica zuweilen eine Notwendigkeit, damit jede Konsonanz oder Melodie in jedem Zeichen vollkommen zuwege gebracht werde.

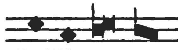
Nach dem Gesagten ist daher zu wissen, dass es zwei Zeichen der falsa musica giebt, nämlich b und ♮, und diese haben die Eigentümlichkeit, dass b aus einem Halbton einen Ton macht, jedoch im Abwärtssteigen, und aufwärts-

*) Couss. hat „semitonio“

habet facere semitonium.*) Et e converso fit de alia figura ista ♮ scilicet quod de tono descendente habet facere semitonium.**) Tamen in illis locis, ubi ista signa requiruntur, sunt***), ut superius dictum est, non falsa, sed vera et necessaria, quia nullus motettus sive rondellus sine ipsis cantari†) possunt, et ideo vera, quia id, quod falsum est, sequitur, quod non sit verum, sed hoc non est falsum, ergo etc.

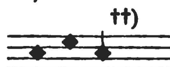
De tempore imperfecto.

Sex minimae possunt poni pro tempore imperfecto; unde notandum est, quod quando pro tempore imperfecto duae ponuntur semibreves non signatae, ambae sunt aequales, quia quaelibet tres valet minimas, ut hic:



Quando tres ponuntur, prima valet tres minimas, secunda duas, tertia solam, ut hic:

††)



Quando quattuor, prima minor, secunda minima, tertia minor, quarta minima, ut hic:



Quando quinque ponuntur, tres

steigend macht es aus einem Ton einen Halbton. Umgekehrt macht das ♮ abwärts aus einem Ton einen Halbton. Jedoch an den Stellen, an welchen diese Zeichen erfordert werden, sind sie, wie oben gesagt, keine falschen, sondern wahre und notwendige Zeichen, weil kein Motett oder Rondell ohne sie gesungen werden kann, und deshalb sind sie wahre Zeichen, weil das, was falsch ist, nicht wahr ist, aber dieses ist nicht falsch, also u. s. w.

Über das imperfekte Tempus.

Sechs Minimä können für ein imperfektes Tempus gesetzt werden[1]); wenn daher für ein imperfektes Tempus zwei nicht bezeichnete Semibreves[2]) gesetzt werden, so sind diese beiden gleich, weil jede drei Minimä gilt.[3])

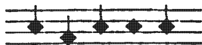
Wenn drei gesetzt werden, gilt die erste drei Minimä, die zweite zwei, die dritte eine.[4])

Wenn vier gesetzt werden, gilt die erste zwei Minimä, die zweite eine, die dritte zwei, die vierte eine.

Wenn fünf gesetzt werden, gelten die drei ersten als Minimä,

*) Org. hat tonum.
**) Org. hat tonum.
***) Org. hat et.
†) Couss. hat cantari non possunt.
††) Diese letzte Note, wie auch die in den folgenden Beispielen gesetzten Mi-

primae minimae, quarta minor, quinta minima, ut hic:



Quando sex ponuntur, omnes erunt aequales minimae, ut hic:



Et sic debent proferri omnes semibreves in quolibet tempore perfecto sive imperfecto, quando non signantur, quia, si sunt signatae, secundum quod signatae sunt, debent proferri. Et notandum, quod plures quam sex non possunt poni pro tempore imperfecto, nisi ibi sint semiminimae, ut hic:



Sciendum, quod secundum diversos istarum semibrevium valores diversa sortiuntur nomina. Unde semibrevis, quae sex valet minimas, maior nuncupatur; semibrevis vero, quae quinque vel quattuor, semimaior nuncupatur a semus (sic), quod est imperfectus, a, um; illa vero, quae tres valet minimas, recta et vera semibrevis vocatur, licet omnia corpora obliqua, largo modo loquendo, id est de semibrevibus, semibreves vocentur; illa vero, quae sola ..., minima appellatur; cuius vero minimae medietas, semiminima nominatur. Minimae tamen et semiminimae ad gradum salvandum,

nimä, sollen nach dem Texte Semibreves-Noten sein; wir vermuten, dass die Beispiele später zugefügt worden sind.

die vierte gilt zwei und die fünfte eine.

Wenn sechs gesetzt werden, sind alle gleiche Minimä.

Und so müssen alle Semibreves in jedem perfekten oder imperfekten Tempus vorgetragen werden, wenn sie nicht bezeichnet sind, weil sie, wenn sie eine Bezeichnung haben, nach dieser Bezeichnung vorgetragen werden müssen. Auch ist zu merken, dass für ein imperfektes Tempus mehr als sechs Semibreves nicht stehen können, wofern es nicht Semiminimä sind.

Nach den verschiedenen Werten dieser Semibreves sind auch deren Benennungen verschieden. Daher wird eine Semibrevis, welche sechs Minimä gilt, Semibrevis maior genannt; aber eine Semibrevis, welche fünf oder vier Minimä gilt, heiſst Semibrevis semimaior, von semis, d. i. unvollkommen: jene aber, welche drei Minimä gilt, heiſst Semibrevis recta und vera, obgleich alle schiefen Notenkörper, wenn man im weitern Sinne von den Semibreves spricht, Semibreves genannt werden [1]); jene aber, welche nur eine Minima gilt, heiſst Minima, und deren Hälfte heiſst Semiminima. Der Minima jedoch und der Semiminima könnten zur Erlangung des Grades [2]), in welchem die als Minima gesetzte gewesen ist, andere

in quo posita fuit minima, alia nomina imponi possent, ita quod minima vocetur semiminor, et semiminima minima nominetur.

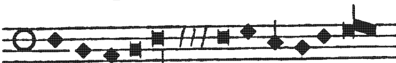
Sciendum est etiam quod secundum modernos sicut minima potest diminui, sic potest augeri. Unde sciendum est, quod quando duae minimae inter duas semibreves vel breves ponuntur in medietate, secunda minima duas valet minimas et altera minima vocabitur tum in gradu ternario, sicut duae semibreves inter duas breves quando ponuntur in modo perfecto secunda semibrevis altera vocabitur, quae sex valet minimas, ut dictum est prius.

Benennungen beigelegt werden, so dass die Minima könnte semiminor und die Semiminima könnte minima heifsen.

Auch ist zu wissen, dass, wie nach den heutigen Musikern die Minima vermindert werden kann, sie auch kann vermehrt werden. Wenn daher zwei Minimä in der Mitte zwischen zwei Semibreves oder zwischen zwei Breves stehen, gilt die zweite Minima zwei Minimä und wird altera Minima genannt, dann im dreiteiligen Grade, wie wenn zwei Semibreves zwischen zwei Breves stehen im Modus perfektus, die zweite Semibrevis altera genannt wird, welche sechs Minimä gilt, wie früher gesagt wurde.

De signis temporum perfectorum et imperfectorum.

Dicto de brevibus et semibrevibus et minimis et semiminimis, et de valore earum, dicendum est de signis perfectorum temporum sive imperfectorum. Unde sciendum quod ad temporis perfecti designationem circulus apponatur rotundus, quia forma rotunda perfecta est, vel secundum aliquos obliqui apponantur tractuli tres, et utrumque unum est, ut hic:



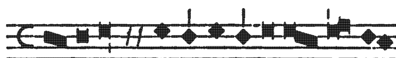
Ad denotandum quod quaelibet semibrevis dividitur in tres partes aequales in ternario loco, dicendum est, quod ubicumque talis

Über die Bezeichnung der perfekten und imperfekten Tempora.[1]

Nachdem wir über die Breves, Semibreves, Minimä und Semiminimä und über deren Wert gesprochen haben, wollen wir jetzt über die Bezeichnung der perfekten und imperfekten Tempora sprechen. Zur Bezeichnung des perfekten Tempus wird ein Kreis gesetzt, weil diese runde Form eine vollendete ist, oder nach anderen werden auch drei schiefe Striche gesetzt; beide bedeuten dasselbe.

Bezüglich der Bezeichnung, dass jede Semibrevis in drei gleiche Teile geteilt wird im dreiteiligen Takte, ist zu sagen, dass wo ein

circulus vel tres tractuli sine divisionis puncto reperiantur, est perfectionis*), scilicet quod tempus in se perfectum, id est aptum natum ad dividendum in tres partes aequales; quod sit perfectum, sic probatur: hoc est perfectum, quod habet principium, medium et finem, sed tempus est huiusmodi, ergo etc. Et e converso illud est imperfectum, quod caret istis, sive uno istorum; sed tempus imperfectum est huiusmodi, ergo maiore parte minor declaratur. Tempus enim imperfectum in duas dividitur semibreves, et sic uno caret istorum. Unde ad eius perfectionem denotandam semicirculus vel duo tractuli apponantur.



solcher Kreis oder drei Striche ohne den Punkt der Division gefunden werden, dies als Bezeichnung der Perfektion gilt, nämlich dass das Tempus in sich perfekt ist, d. i. dass es sich in drei gleiche Teile teilen lässt; dass es perfekt ist, lässt sich so beweisen: Perfekt ist dasjenige, was einen Anfang, eine Mitte und ein Ende hat; aber das Tempus (perfektum) ist von dieser Art, also u. s. w. Umgekehrt ist jenes Tempus imperfekt, welchem diese Merkmale fehlen oder eines derselben; aber von dieser Art ist das Tempus imperfektum, also ergiebt sich, dass es ein kleinerer Teil ist als der gröſsere Teil. Denn das imperfekte Tempus wird in zwei Semibreves abgeteilt, und so fehlt ihm ein Merkmal der Perfektion. Daher wird zur Bemerkung des imperfekten Tempus der Halbkreis oder es werden zwei Striche gesetzt.

De variationibus modorum perfectorum et imperfectorum.

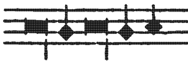
Cum de signis temporum variationem denotantibus fecimus mentionem, quomodo modernis cantoribus tam in modo quam in tempore fiat variatio dicendum est. Sunt alii cantus perfecti modo et tempore, alii imperfecti modo et non tempore, alii tempore et non modo, alii partim perfecti et alii partim imperfecti tam modo quam

Über die Veränderungen der perfekten und imperfekten Modi.

Da wir die die Veränderung der Tempora angebenden Zeichen erwähnt haben, ist darüber zu sprechen, wie von den heutigen Sängern sowohl im Modus als im Tempus eine Veränderung entsteht. Einige Gesänge sind perfekt im Modus und im Tempus, andere sind imperfekt im Modus und nicht im Tempus, andere im Tempus und nicht im Modus, andere sind teilweise perfekt und andere teil-

*) Hier dürfte signum zu ergänzen sein.

tempore. Et ubi notitiam tam de modo quam tempore variationum*) habeamus, perfectionem signa, aliud modum perfectum, aliud modum imperfectum notanda**) dare affectamus. Sed primo de divisa cantuum variatione videamus. Modus perfectus vocatur, quando tria tempora perfecta sive imperfecta pro perfectione qualibet accipiuntur. Modus vero imperfectus est, quando duo. In modo perfecto longa ante longam valet tria tempora, nisi imperficiatur a sola brevi praecedente vel sequente. Duplex longa sex tempora valet. In modo vero imperfecto simplex longa duo valet tempora nec unquam plus valere potest, nisi punctus apponatur. Duplex vero quattuor, nec potest augeri nec minui, nisi per solam minimam vel per duas, ut hic:



Item in modo perfecto, ut visum est, duplex longa imperficitur duobus modis: cum sola brevi, et tunc non valet nisi quinque, sive cum duabus, et tunc non valet nisi quattuor. Posset etiam imperfici

*) Couss. hat variationem.

**) Couss. hat notitiam.

weise imperfekt sowohl im Modus als im Tempus. Und wenn wir eine Kenntnis der Veränderungen, sowohl des Modus als auch des Tempus haben, suchen wir Zeichen zu geben, welche die Perfektion anzeigen, eines für den Modus perfektus und eines für den Modus imperfektus. Aber zuerst ist die auf der Teilung beruhende Veränderung der Gesänge zu betrachten. Perfekt wird der Modus genannt, wenn drei perfekte oder drei imperfekte Tempora für jede Perfektion genommen werden. Der Modus ist imperfekt, wenn zwei Tempora auf eine Perfektion kommen. Im perfekten Modus gilt die Longa vor einer Longa drei Tempora, wenn sie nicht durch eine einzelne vorhergehende oder nachfolgende Brevis imperfekt gemacht wird. Die doppelte Longa gilt sechs Tempora. Aber im imperfekten Modus gilt die einfache Longa zwei Tempora, und niemals kann sie mehr gelten, wenn ihr nicht ein Punkt beigefügt wird. Die doppelte Longa aber gilt vier Tempora; sie kann nicht vermehrt und nicht vermindert werden, aufser durch eine einzelne Minima, oder durch zwei, wie hier:

Ebenso wird im perfekten Modus, wie man gesehen hat, die doppelte Longa auf zweifache Weise imperfekt: durch eine einzelne Brevis, und dann gilt sie nur fünf, oder durch zwei Breves, und dann gilt sie nur vier Breves.

per minimas, sicut duplex imperfecta. Praeterea in modo perfecto secunda duarum brevium inter duas longas, ut visum est alteratur. In modo vero imperfecto nulla potest alterari.

Sie könnte auch imperfekt werden durch Minimä, wie die doppelte imperfekte. Außerdem wird im perfekten Modus die zweite von zwei Breves zwischen zwei Longä alteriert, wie wir gesehen haben; aber im imperfekten Modus kann keine alteriert werden.

Item quotiescumque pausae trium temporum in uno corpore reperiuntur, modus est perfectus, ut in Orbis orbatur.

So oft Pausen dreier Tempora in einer Figur gefunden werden, ist der Modus perfekt, wie in Orbis orbatur.

Quotiescumque duae vel plures pausae reperiuntur in medietate, quarum quaelibet valet duo tempora, modus est imperfectus, ut in Adesto vetus.

So oft zwei oder mehr Pausen mitten im Gesange gefunden werden, von denen jede zwei Tempora gilt, ist der Modus imperfekt, wie in Adesto vetus.

Modus perfectus et tempus perfectum continentur in quodam cantu, qui vocatur: Deus iudex fortis. Modus est perfectus, quia semper tria tempora pro qualibet perfectione accipiuntur. Tempus est perfectum, quia quodlibet tempus in tres partitur semibreves.

Modus perfektus und Tempus perfektum sind in dem Gesange Deus iudex fortis. Der Modus ist perfekt, weil immer drei Tempora für jede Perfektion genommen werden; das Tempus ist perfekt, weil jedes Tempus in drei Semibreves geteilt wird.

Modus imperfectus et tempus imperfectum continentur in Adesto, quia ibi duo tempora pro perfectione qualibet accipiuntur, et quodlibet tempus non partitur nisi in duas partes aequales semibreves.

Der Modus imperfektus und das Tempus imperfektum sind enthalten in Adesto, weil hier zwei Tempora für jede Perfektion genommen werden und jedes Tempus nur in zwei Teile, nämlich in zwei gleiche Semibreves geteilt wird.

Modus perfectus et tempus imperfectum continentur in Bona condit.

Der perfekte Modus und das imperfekte Tempus sind enthalten in Bona condit.

Tempus perfectum et modus imperfectus in Misera.

Das perfekte Tempus und der imperfekte Modus finden sich in Misera.

Tempus partim perfectum et

Das Tempus, teilweise perfekt

partim imperfectum et modus etiam continentur in Garison.

Ad modum perfectum denotandum secundum aliquos apponitur quadrulus tres intus continens tractulos protactos, ut hic:



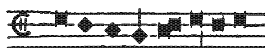
Ad modum vero imperfectum denotandum apponitur quadrulus duos intus continens tractulos protractos, ut hic:



Ad modum et tempus perfectum denotandum insimul apponatur circulus intus tres tractulos continens, ita quod circulus tempus denotet perfectum, tractuli modum, ut hic:



Ad signandum vero modum et tempus imperfectum, semicirculus duos intus tractulos continens apponatur, ut hic:



Sed ut modum dumtaxat sive tempus variare possumus, signum sibi ipsi singulare proprium, scilicet quadrulum, ut visum est, appropriamus.

De notulis rubris.

Capitulum I.

Qua de causa notae rubrae in motectis ponantur, breviter videamus. Dicendum est igitur, quod duabus de causis, principaliter:

und teilweise imperfekt, und auch der Modus sind enthalten in Garison.

Zur Bezeichnung des Modus perfektus wird nach Manchen ein Quadrat gesetzt, welches innerhalb drei Striche enthält.

Für die Bezeichnung des imperfekten Modus setzt man ein Quadrat mit zwei innerhalb desselben gezogenen Strichen.

Zur Bezeichnung des perfekten Modus und zugleich des perfekten Tempus setzt man einen Kreis mit drei in denselben gezogenen Strichchen, so dass der Kreis das perfekte Tempus und die Strichchen den perfekten Modus angeben.

Um anzuzeigen, dass Modus und Tempus imperfekt sind, setzt man einen Halbkreis, welcher zwei Strichchen enthält.

Aber wenn wir nur den Modus oder das Tempus verändern können, geben wir ihm sein besonderes eigentümliches Zeichen, nämlich das Quadrat.

Über die roten Noten.

1. Kapitel.

Lasst uns kurz sehen aus welcher Ursache in den Motetten die roten Noten gesetzt werden. Es geschieht dies hauptsächlich aus

vel quia rubrae de alia mensura quam nigrae cantantur, ut in: Thoma tibi obsequia; quare in tenore illius motecti rubrae cantantur ex temporibus perfectis de modo imperfecto, nigrae vero e converso; vel rubrae aliquoties ponuntur, quia reducuntur sub alio modo, ut in motecto In arboris; in tenore illius motecti de rubris tria tempora pro perfectione sunt accipienda, de nigris vero duo; vel de rubris aliquando huc et illuc in Balladis, Rondellis et Motectis ponuntur, quia reducuntur et ad invicem operantur, ut in Plures errores.

zwei Ursachen: entweder weil die roten Noten in einer anderen Mensur gesungen werden als die schwarzen, wie in Thoma tibi obsequia, in dessen Tenor die roten Noten in perfekten Tempora vom imperfekten Modus gesungen werden, die schwarzen aber umgekehrt [1]); oder es werden die roten Noten oft gesetzt, weil sie unter einem anderen Modus geordnet werden, wie in der Motette In arboris, in dessen Tenor von den roten Noten drei Tempora für eine Perfektion zu nehmen sind, von den schwarzen aber zwei; die roten Noten werden zuweilen hier und dort in Balladen, Rondellen und Motetten gesetzt, weil sie auf einander bezogen werden und sie sich unter einander aushelfen [2]), wie in Plures errores.

Capitulum II.

Secundo modo apponuntur rubrae, quia cantantur in octava*) loci, ubi sunt sitae, ut in Gratia miseri et in motecto, qui vocatur Quelz avis. In horum etiam motectorum tenoribus omnes rubrae notae dicuntur in octava. Aliquando rubrae ponuntur ad differentiam proprii, id est simplicis et plani cantus, quia sunt**) non de plano, id est de proprio cantu, ut in Claerbuch. Ibi aliquoties

*) Original hat: quia cantantur in octava; nam loci ubi sunt sitae, etc.

**) Org. hat sicut.

2. Kapitel.

Auf die zweite Weise werden rote Noten gesetzt, weil sie in der Oktave der Stelle gesungen werden, an welcher sie stehen, wie in Gratia miseri und in der Motette Quelz avis. In den Tenoren dieser Motetten werden alle roten Noten in der Oktave gesungen. Zuweilen werden auch rote Noten zur Unterscheidung des eigentlichen, d. i. des einfachen und planen Gesanges gesetzt, weil sie nicht dem cantus planus, d. i. dem eigentlichen Gesange angehören, wie in Claerbuch. Dort werden zuweilen rote

rubrae ponuntur, ut longa ante longam non valeat tria tempora, vel ut secunda duarum brevium inter longas per omnia*) non alteretur, ut in tenore In nova sit animus; vel etiam ponuntur, ut longa ante longam valeat tria tempora et brevis ante brevem tres semibreves, ut In arboris. Rubrae etiam ponuntur aliquando, quia tempus et modus variatur, ut in tenore de Garison. In tenore enim illius motecti longae notulae nigrae tria tempora valent perfecta, rubrae vero duo tempora imperfecta, et aliquando e converso, ut in tenore motecti, qui vocatur Plures errores sunt.

Noten gesetzt, damit die Longa vor einer Longa nicht drei Tempora gelte, oder damit die zweite von zwei zwischen Longä stehende Breves nicht muss alteriert werden[1]), wie in dem Tenor In nova sit animus; oder sie werden auch gesetzt, damit eine Longa vor einer Longa drei Tempora und die Brevis vor einer Brevis drei Semibreves gelte, wie In arboris. Die roten Noten werden auch zuweilen gesetzt, weil Tempus und Modus sich ändern, wie in dem Tenore von Garison. Denn in dem Tenor dieser Motette gelten die schwarzen Longä drei perfekte Tempora, die roten aber zwei imperfekte, und zuweilen umgekehrt, wie in dem Tenore von Plures errores sunt.[2])

De nominibus temporum perfectorum.

Cum de temporibus et prolatione, secundum quod in sex sive novem dividuntur modis, superius tractavimus competenter, ne de temporis divisione insufficienter videamus tractasse, de tempore strictius tractare affectamus. Unde sciendum est, quod tempus perfectum est triplex, scilicet minimum, medium et maius. Minimum tempus posuit Franco. Unde notandum est secundum magistrum Franconem, et sicut visum est superius, minimum tempus non nisi tres

Über die Namen der perfekten Tempora.

Weil wir über die Tempora und über die Prolatio, wonach in den Modi sechs oder neun Teile abgeteilt werden oben ausreichend gehandelt haben, suchen wir das Tempus genauer zu behandeln, damit wir nicht scheinen dessen Einteilung unzureichend dargelegt zu haben. Es ist zu wissen, dass das perfekte Tempus ein dreifaches ist, nämlich minimum, medium und maius. Das Tempus minimum setzte Franco.[3]) Nach dem Lehrer Franco und auch nach dem, was wir oben gesehen haben, enthält das Tempus minimum nur drei Semibreves, welche nämlich so

*) Simon Tunsted (bei Couss. IV, 271) sagt statt „per omnia“ „de necessitate“.

contininere semibreves, quae quidem adeo sunt strictae, quod amplius dividi non possunt nisi per minimas dividantur. Unde notandum, quod quando aliquis cantus temporis perfecti reperitur, ubi non nisi tres continentur semibreves pro uno tempore secundum minimum tempus pronuntiari debent, si sunt quattuor, primae duae minimae, nisi aliter signentur.

genau sind, dass sie weiter nicht geteilt werden können, wofern man sie nicht durch Minimä teilt. Wenn daher irgend ein Gesang eines perfekten Tempus gefunden wird, worin nur drei Semibreves für ein Tempus enthalten sind, so müssen diese nach dem Tempus minimum vorgetragen werden; wenn es aber deren vier sind, so sind die zwei ersten Minimä, wenn es nicht anders bezeichnet ist.

Item sciendum est, quod quando pro isto minimo tempore duae pronuntiantur semibreves, prima maior debet esse et nunquam secunda, nisi signetur; licet secundum artem veterem superius probavimus, quod secunda debet esse maior. Ratio huius est haec, quia illae semibreves in hoc tempore minimo se habent, sicut tres minimae in tempore maiore. Nam quando duae semibreves pro tribus minimis pronuntiantur, prima duas minimas valet, secunda vero solam minimam valet, nisi aliter signetur, ut superius visum est.

Ebenso ist zu wissen, dass wenn für dieses Tempus minimum zwei Semibreves vorgetragen werden, die erste maior sein muss und niemals die zweite, wofern das nicht bezeichnet ist, obgleich wir oben nach der alten Kunst es gebilligt haben, dass die zweite maior sein müsste.[1]) Der Grund hiervon ist der, dass jene Semibreves in diesem Tempus minimum sich verhalten, wie drei Minimä im Tempus maius.[2]) Denn wenn zwei Semibreves für drei Minimä zu rechnen sind, so gilt die erste zwei Minimä, aber die zweite nur eine einzelne Minima, wenn es nicht anders bezeichnet ist, wie man oben gesehen hat.

De medio tempore perfecto.

Medium tempus est illud, quod continet in se tres semibreves aequales, quae quaelibet duas valet minimas vel valere debet, et medium tempus perfectum non nisi sex minimas in se continet; et si ponuntur quattuor pro illo

Über das medium Tempus perfektum.

Das medium Tempus ist jenes, welches in sich drei gleiche Semibreves enthält, von denen jede zwei Minimä gilt oder gelten muss; das medium Tempus perfektum enthält nur sechs Minimä, und wenn vier für jenes Tempus ge-

tempore, duae debent esse minimae; si quinque, quattuor debent fieri minimae; si sex, omnes minimae et aequales. Et si dividuntur, per semiminimas dividentur, quarum quaelibet minima in duas dividitur semiminimas. Unde quando nos videmus, quod plures quam sex non ponuntur pro tempore, sub tempore medio perfecto eas pronuntiare debemus. Possumus tamen eas secundum maius tempus pronuntiare, licet plures quam sex non ponantur; et hoc quando signantur. Nam sicut signentur, proferri debent, secundum quod sunt signatae.

De maiore tempore perfecto sciendum est, quod continet in se tres semibreves, quarum quaelibet valere posset tres minimas, nec plures valere posset, nisi per semiminimas dividatur. Unde quando plures quam sex ponuntur minimae, necessario oportet, quod sit maius tempus perfectum, et sic maius tempus perfectum tria minima tempora in se continet.

De minimo tempore imperfecto.

Item sciendum est, quod sicut tempus perfectum est triplex, scilicet minimum, medium et maius, ut dictum est, sic tempus imperfectum est duplex, scilicet mini-

setzt werden, müssen zwei davon Minimä sein; wenn fünf gesetzt werden, müssen vier Minimä sein, wenn sechs, müssen sie alle Minimä und gleich sein. Wenn sie geteilt werden, so wird das durch Semiminimä geschehen, indem jede Minima in zwei Semiminimä geteilt wird. Wenn wir daher sehen, dass für ein Tempus nicht mehr als sechs Semibreves gesetzt werden, so müssen wir dieselben unter dem medium Tempus perfektum vortragen. Wir können jedoch dieselben auch nach dem maius Tempus vortragen, wenn mehr als sechs nicht gesetzt sind und zwar dann, wenn sie so bezeichnet sind. Denn so wie sie bezeichnet sind, müssen sie nach ihrer Bezeichnung vorgetragen werden.

Das maius Tempus perfektum enthält in sich drei Semibreves, von denen jede drei Minimä gilt und auch nicht mehr gelten kann, wofern nicht durch Semiminimä geteilt wird. Wenn daher mehr als sechs Minimä gesetzt werden, muss notwendig das maius Tempus perfektum vorhanden sein, und so enthält das maius Tempus perfektum drei minima Tempora in sich.

Über das minimum Tempus imperfektum.

Sowie das Tempus perfektum ein dreifaches ist, nämlich minimum, medium und maius, so ist das Tempus imperfektum ein zweifaches, nämlich minimum und

mum et maius. Minimum tempus est illud, quod continet in se duas semibreves, quarum quaelibet duas valet minimas, et sic minimum tempus imperfectum non nisi quattuor minimas valere debet, nisi per semiminimas dividatur.

maius. Das minimum Tempus ist jenes, welches in sich zwei Semibreves enthält, von denen jede zwei Minimä gilt, und so darf das minimum Tempus imperfektum nur vier Minimä gelten, wenn nicht durch Semiminimä geteilt wird.

De tempere maiore imperfecto.

Maius tempus imperfectum continet in se duas semibreves aequales, quarum quaelibet valet tres minimas, et sic tempus majus imperfectum sex minimas in se continet. Unde quando nos videmus, quod plures quam quattuor minimae ponuntur pro tempore imperfecto, secundum maius tempus imperfectum eas debemus pronuntiare. Et sic apparet, quod sicut perfectum in tres dividitur semibreves, sic in tres prolationis species, et tempus imperfectum in duas, scilicet minimum et maius, secundum quod in duas dividitur semibreves. Et est notandum, quod maius tempus imperfectum se habet sicut maius tempus perfectum.

Explicit ars nova magistri Philippi de Vitri.

Deo gratias. Amen.

Über das Tempus maius imperfektum.

Das Tempus maius imperfektum enthält in sich zwei gleiche Semibreves, von denen jede drei Minimä gilt, und so enthält das maius Tempus imperfektum sechs Minimä. Wenn wir daher sehen, dass mehr als vier Minimä für das imperfekte Tempus gesetzt werden, müssen wir dieselben nach dem maius Tempus imperfektum vortragen. Und so zeigt es sich, dass gleich wie das Tempus perfektum in drei Semibreves geteilt wird, es auch in drei Gattungen der Prolatio zerfällt, und das Tempus imperfektum in zwei, nämlich minimum und maius, wobei in zwei Semibreves abgeteilt wird. Es ist zu merken, dass das maius Tempus imperfektum sich verhält, wie das maius Tempus perfektum.

Es schließt die Ars nova des Lehrers Philipp von Vitry.

Gott sei Dank! Amen.

Bemerkungen zur Ars nova von Philipp von Vitry.

Seite 147:

1) Diese hier nach Boethius Buch 1, Kap. 2, gemachte Einteilung der Musik gründet sich auf die ausgedehnte Bedeutung, welche das Wort Musik bei den Griechen hatte; man bezeichnet damit nicht nur jede Art von Kenntnis und Kunst, sondern auch die Ordnung und den Zusammenhang aller Dinge. Alles, was die Natur in ihrem Umfange begreift, hatte die Musik zu einigen und harmonisch zu gestalten. Die Lyra galt nur als eine Nachahmung des grofsen nach denselben Gesetzen musikalisch aufgebauten Weltalls. Die Ideen über die Sphärenmusik finden sich noch bei späteren griechischen und lateinischen Schriftstellern vertreten oder doch mit grofser Pietät behandelt; diese Ansichten erhielten sich sogar bis ins späte Mittelalter. Die Musik des Weltalls, sagt Boethius, kann man am besten an den Dingen erkennen, welche man am Himmel selbst oder in der Zusammenfügung der Elemente oder in der Verschiedenheit der Jahreszeiten wahrnimmt. Denn wie sollte es geschehen, dass die Maschine des Himmels so schnell in so schweigsamem Laufe bewegt werde? Die menschliche Musik, sagt derselbe Boethius, sieht jeder ein, der einen Blick in sich selbst thut. Was ist es denn anderes, was jene unkörperliche Lebhaftigkeit der Vernunft mit dem Körper vermischt, als eine gewisse Harmonie und Einrichtung, welche gleichsam eine einzige Konsonanz von tiefen und hohen Stimmen bewirkt? — Die instrumentale Musik, sagt derselbe, ist die, von der man sagt, dass sie in gewisse Instrumente gelegt sei (d. h. die nach den drei Tongeschlechtern geordnete mathematisch abgemessene Skala), diese werde ausgeübt durch Anspannen, z. B. der Saiten, oder durch Blasen, z. B. bei Blasinstrumenten u. s. w.

Diese instrumentale Musik zerfiel in eine theoretische und praktische. Erstere, auch musica harmonica, von Boethius Buch 5, Kap. 2, Harmonie genannt, war nach demselben Boethius, Buch 5, Kap. 2, die Fähigkeit, welche die Unterschiede der hohen und tiefen Töne mit dem Gefühle (d. i. dem Gehöre) und mit dem Verstande abwägt, wobei Gefühl und Verstand gewisse Instrumente dieser harmonischen Fähigkeit sind. Sie schloss also in sich Kenntnis und Verständnis des Tonsystems.

Die praktische Musik teilte sich, je nachdem das Ausführen der Tonreihen durch natürliche oder künstliche Werkzeuge geschah, in Gesang und Instrumentalmusik.

2) Unter concordantia ist hier nach der gegebenen Erklärung über intrumentale Musik die Harmonie, die Tonreihe zu verstehen, welche nach den mathematischen Gesetzen in dem Monochord dargestellt wird. Diese wird in demselben nach dem diatonischen, nach dem chromatischen und nach dem enharmonischen Geschlechte geordnet.

3) Unter Tongeschlecht versteht man eine bestimmte Kombination der Klänge, die sich bei den Griechen innerhalb des Tetrachords vollzog. Die dasselbe begrenzenden Töne hiefsen feststehende und blieben in jedem der drei Geschlechter unverändert, während die Zwischenklänge, die sogenannten beweglichen, im chromatischen und harmonischen Geschlechte nach dem untern feststehenden hinuntergestimmt wurden im Gegensatz zu dem diatonischen, wo sie das Maximum ihrer Spannung haben. Die Aufstellung des Tetrachords in den drei Geschlechtern mit unseren Notennamen ausgedrückt war folgende: diatonisch h c d e; chromatisch h c des e; enharmonisch h ces deses e. Das durch Hinunterstimmen der beweglichen Töne

nunmehr gröſser gewordene höchste Intervall ist charakteristisch für jedes der beiden Geschlechter: es wird im chromatischen zur kleinen, im enharmonischen zur groſsen Terz, welche beide Intervalle als unzusammengesetzte erscheinen.

Seite 148:

1) Boethius erklärt dies im 1. Buche Kap. 7, wie folgt: „Wir setzen z. B. drei Einheiten hin, oder drei Zweiheiten oder drei Dreiheiten, oder überhaupt drei Zahlen von beliebig gleicher Gröſse; die vielfachen Zahlen gewinnen wir dann so, dass wir hieraus eine zweite Reihe herstellen, in welcher die erste Zahl gleich der ersten Zahl in der ersten Reihe ist; die zweite Zahl der zweiten Reihe ist gleich der Summe der ersten Zahl in der ersten Reihe und der ersten Zahl in der zweiten Reihe; die dritte Zahl in der zweiten Reihe ist dann gleich der Summe der ersten Zahl in der ersten Reihe und der zweiten Zahl in der zweiten und der dritten in der ersten Reihe, denn indem auf diese Weise die Zahl in Progression tritt, entsteht die erste doppelte Proportion der Vielfachheit, wie folgendes Schema zeigt:

1	1	1
1	2	4

Hier ist also die Einheit in der zweiten Reihe gleich der Einheit in der ersten. Ebenso ist die Zweiheit (in der zweiten) gleich der Summe der beiden Einheiten in der ersten und zweiten Reihe. Ebenso ist das Vierfache gleich der Summe der Einheit in der ersten Reihe, der Zweiheit in der zweiten und der dritten Einheit in der ersten Reihe. Es ist also 1, 2, 4 die doppelte Proportion.“

Seite 150:

1) Unter der Linie in der Dreifaltigkeit dürfte eine der drei Linien zu verstehen sein, welche auf dem Monochord unterhalb der Saite gezogen sind zur Aufnahme der Teilungspunkte nach den drei Geschlechtern.

Seite 151:

1) Die Art und Weise, die Skala abzuteilen, ist bei den mittelalterlichen Theoretikern verschieden. Man teilte z. B. in drei Teile nach den groſsen, kleinen und verdoppelten Buchstaben, welche die Schlüssel hieſsen; man teilte ferner auch nach Tetrachorden ab, jedoch in verschiedener Weise. Unser Autor teilt auch nach Tetrachorden ab und es soll in jedem Tetrachord ein Ganzton, ein Ganzton und darauf ein Halbton folgen, und diese Ordnung soll bei G (Γ) beginnen. Das erste Tetrachord wird enthalten G A B C; das zweite C D E F; das dritte F G a b; weiter geht es nicht mehr, so dass wir d, welches er als erste Grenze angiebt, nicht erreichen. Es wird also bei G wieder angefangen werden müssen, und es heiſst das folgende Tetrachord G a ♮ c; das folgende c d e f u. s. w.

Seite 152:

1) Um dieses Verfahren deutlicher zu haben, denke man sich über einem Brette eine Saite gespannt, deren freischwingender Teil zwischen zwei festen Stegen 72 cm misst, und in G eingestimmt sei. Schiebt man einen beweglichen Steg in die Mitte der Saite, so wird jede der beiden Hälften in einer Länge von 36 cm das g ertönen lassen, und eine solche Teilung dieser Hälften in einer Länge von 18 cm wird g^1 geben. Setzt man nun den Steg in die Mitte zwischen die beiden G und g, so geschieht unter Berücksichtigung der vorher gegangenen Teilungen eine Vierteilung der ganzen Saite, von denen drei Viertel in einer Länge von 54 cm c angeben; hiervon die Hälfte von 27 cm wird c^1 und hiervon die Hälfte mit $13^1/_2$ cm wird c^2 angeben. Setzt man weiter den Steg in die Mitte der beiden cc^1, so erhält

man f in einer Saitenlänge von $40^1/_2$ cm; hiervon die Hälfte mit $20^1/_4$ cm giebt f^1 und hiervon die Hälfte mit $10^1/_8$ cm Saitenlänge giebt f^2. Zwei Drittel der ganzen Saite mit 48 cm geben d und hiervon die Hälfte mit 24 cm giebt d^1 und davon die Hälfte mit 12 cm giebt d^2. Teilt man nun die Saitenlänge von d in drei gleiche Teile und fügt man einen solchen Teil zur ganzen Saitenlänge von d, so erhält man A in einer Saitenlänge von 64 cm; davon die Hälfte von 32 cm giebt a, und hiervon die Hälfte mit 16 cm Länge giebt a^1. Zwei Drittel von der Saitenlänge des A geben das e mit $42^2/_3$ cm; hiervon die Hälfte giebt e^1 mit $21^1/_3$ cm, und davon die Hälfte giebt e^2 mit $10^2/_3$ cm Länge. Teilt man ferner die Saitenlänge von e in drei gleiche Teile und fügt man einen solchen Teil zur ganzen Saitenlänge von e, so erhält man H mit einer Saitenlänge von $56^8/_9$ cm; die Hälfte hiervon giebt ♮ (h) mit $28^4/_9$ cm. Drei Viertel vom ersten f geben b mit $30^3/_8$ cm Saitenlänge; hiervon die Hälfte mit $15^3/_{16}$ cm geben b^1.

Stellen wir die Saitenlängen für die Töne der Oktave von c bis c^1 zusammen, so erhalten wir: c mit 54 cm, d mit 48 cm, e mit $42^2/_3$ cm, f mit $40^1/_2$ cm, g mit 36 cm, a mit 32 cm, b mit $30^3/_8$ cm, ♮ mit $28^4/_9$ cm, c^1 mit 27 cm, mit welchen die oben angegebenen Intervallen-Verhältnisse übereinstimmen. Wir erhalten Ganztonfortschreitungen im Verhältnis von 9 : 8 und zwei Halbtonfortschreitungen, von e nach f und von h nach c im Verhältnis von 256 : 243, und eine Fortschreitung im Verhältnis von 2187 : 2048 von b nach ♮.

Unterzieht man die oben angeführten auf der Teilung der Saite nach dem mittelalterlichen Monochord beruhenden Intervallenverhältnisse einer näheren Betrachtung, so ergiebt sich, dass die Quinten, Quarten und Oktaven durchaus rein, die kleinen Terzen im Verhältnis von 32 : 27 (statt des reinen Verhältnisses 6 : 5), die grofsen Terzen im Verhältnisse von 81 : 64 (statt 5 : 4), die kleinen Sexten im Verhältnisse von 128 : 81 (statt des reinen Verhältnisses von 8 : 5), und die grofsen Sexten im Verhältnisse von 27 : 16 (statt 5 : 3) jedoch falsche und für harmonische Tonverbindungen durchaus unbrauchbar sind, so dass die Alten allen Grund hatten, diese Terzen und Sexten als Dissonanzen zu erklären und nur die Oktaven, Quinten und Quarten als Konsonanzen gelten zu lassen.

Seite 154:

1) D. i. die sogenannte Guidonische Hand, nämlich eine an den Fingergelenken der linken Hand geordnete Folge der Guidonischen Skala.

2) Man unterscheidet eine Proprietas des planen Gesanges und eine Proprietas des Mensuralgesanges; erstere wird von unserm Autor hier behandelt; im Mensuralgesange wird der ersten Note einer Ligatur die Proprietas zugeschrieben, wenn sie die ihrer Gestalt (nämlich einer Brevis) aufser der Ligatur entsprechende Bedeutung der Brevis behält.

Seite 155:

1) D. h. Lässt man von zwei unter demselben Zeichen stehenden Silben, z. B. in C fa ut, eine Silbe, z. B. fa, fort und nimmt man dafür ohne Änderung des Tones ut, so entsteht die Mutation von fa in ut.

Seite 157:

1) Diese sich zuerst im Dialogus Oddo's, bei Gerbert I, 252 findende Erklärung des Wortes musica wird von diesem erläutert, indem er dem Schüler sagt: „Wie der Lehrer dir alle Buchstaben zuerst in der Tafel vorzeigt, so bringt auch der Musikus dir alle Töne im Monochord nach und nach bei.“ Auch unser Autor

sagte vorher: „Gamma ist nichts anderes, als die Zusammenstellung der Zeichen des Monochords mit dem Namen der Töne;" und gleich darauf: Es giebt vier Hauptteile der Musik oder des Gamma.

2) In der ersten Bedeutung ist der Einklang das Zusammentreffen verschiedener Singstimmen in demselben Tone; in der zweiten Bedeutung ist er die Wiederholung eines Tones durch dieselbe Singstimme.

Seite 158:

1) Mathematisch jedoch kann er geteilt werden. Gaffor berichtet in seiner Practica mus. cap. 13, dass manche durch Beifügung ++ die Note, der es beigefügt ist, um eine Diesis, das kleinste Intervall des enharmonischen Geschlechtes erniedrigen wollten.

2) Nämlich von F aufwärts bis e ist eine grofse Septime.

Seite 159:

1) Boethius findet im 2. Buche Kap. 28, 29, 30 den kleineren Halbton im Verhältnis von 243 : 256 und den gröfseren im Verhältnis von 2048 : 2187.

2) Im 12. und 13. Jahrhundert war der Tenor das Fundament der Komposition, eine dem Chorale oder dem Volksliede entnommene Melodie, oft auch nur ein Bruchstück einer Melodie, das nur 8—10 Töne umfasste, welche dann öfter wiederholt wurden. Über diesem Tenor als der tiefsten Stimme erfand der Komponist eine zweite Stimme (Discantus), eine dritte (Triplum), eine vierte (Quadruplum). Später rückte der Tenor hinauf in die Stimme über der untersten und wurde die Bezeichnung für die hohe Männerstimme.

Seite 160:

1) Die Ausdrücke falsa musica, falsa mutatio, musica ficta, coniuncta, musica acquisita, bedeuten die Erhöhung oder Erniedrigung irgend eines Tones der Skala um einen Halbton. Diese chromatische Veränderung findet sich schon angedeutet bei Oddo (Gerbert I, 272), wenn er sagt: „Aufserdem sucht die ausgeartete und meistens ausgelassene und zu sehr sinnliche Harmonie mehr Halbtöne, als wir gesagt haben."

Walter Odington (bei Couss. I, 215) sagt, dass bei den Modernen die Stufen E, F, b c, e, f, $\genfrac{}{}{0pt}{}{b}{b}$ chromatisch verändert werden; er nennt diese Stufen analog der griechischen Musiklehre bewegliche (mobiles) und diejenigen, bei denen eine solche Veränderung nicht stattfindet, nennt er feststehende (stabiles). Die beiden mobilen Stufen b und $\genfrac{}{}{0pt}{}{b}{b}$, sagt er, würden eigentliche Stufen des Monochords genannt, die übrigen hingegen würden die Musiker falsche nennen, nicht weil sie dissonierende, sondern weil sie fremde (extraneae) und bei den Alten ungebräuchliche seien. Gaffor (Pract. mus. cap. 13) sagt, dass manche noch das sol unter la durch einen Halbton erhöheten; zugleich giebt er für diese chromatische Veränderung folgende Erklärung: „Wenn das fa in C fa ut in mi verändert wird durch die Erhöhung um einen grofsen Halbton, so nimmt das Hexachord seinen Anfang in A re. Verändert man aber das tiefe ♮ durch Erniedrigung um einen Halbton in fa, so wird das Hexachord in dem einen Ton unter Γ gesetzten F fa ut beginnen."

2) Während Walter Odington noch annimmt, dass weder b noch ♮ der musica ficta angehören, sondern beide eigentliche Töne des Monochords (propriae voces monochordi) sind, ist unser Autor jedoch der Meinung, dass diese Töne wohl aus derselben Veranlassung hervorgegangen sind, wie die übrigen, die durch Beisetzung

von b und ♮ entstehen, nämlich um von beliebigen Tönen aus das Hexachord beginnen zu können.

Seite 161:

1) Hier ist das imperfekte Tempus jenes, welches zwei Semibreves enthält, von denen jede in drei Minimä teilbar ist; also die Mensur, die man später mit Tempus imperfektum und Prolatio maior bezeichnete.

2) Eine bezeichnete Semibrevis ist eine solche, die einen aufwärts- oder abwärtsgehehenden Strich hat. Eine Semibrevis mit aufwärts gezogenem Striche (♦) gilt als Minima; dagegen eine mit abwärts gezogenem Striche (♦) gilt fünf Minimä und dann die ihr folgende Semibrevis (♦) nur eine Minima. (cf. Marchettus v. Padua bei Couss. III, 6.)

3) Marchettus von Padua, welcher in seinem Pomerium mus. mensur. bei Gerbert III, und in Brevis compilatio etc. bei Couss. III, die Zweiteilung und die Geltung der kleineren Notenwerte behandelt, berichtet uns auch von einer bei den Franzosen und Italienern verschiedenen Mensurierung und verschiedenen Zuteilung der Notenwerte. Während die Italiener zuerst durch zwei und dann wieder durch zwei teilten, teilten die Franzosen zuerst durch zwei und hierauf durch drei. Daher gilt eine durch einen abwärts gehenden Strich bezeichnete Semibrevis, wenn zwei Semibreves für ein Tempus stehen, bei den Italienern drei Minimä und die nichtbezeichnete gilt eine Minima, während bei den Franzosen erstere fünf Minimä und letztere eine Minima gilt.

4) Bei den Italienern gilt dann jede der beiden ersten eine Minima und die letzte deren zwei.

Seite 162:

1) Hier fehlt: „Eine Semibrevis, welche zwei Minimä enthält, heißt Semibrevis minor."

2) Unter gradus sind hier die verschiedenen Geltungen zu verstehen, welche dieselbe Notengattung haben konnte. Simon Tunstede versteht darunter die Mensuren, Modus Tempus und Prolatio; denn derselbe sagt bei Couss. IV, 274: Die perfekte Longa heißt in ihrem Grade maior, die imperfekte Longa aber minor und die Brevis recta heißt in jenem Grade minima.

Seite 163:

1) Theodor de Campo giebt in seiner Abhandlung De musica mensurabili bei Couss. III, 186 folgendes als Grund an, weshalb man die Zeichen für die verschiedenen Mensuren setzte: „Oft", sagt er, „ereignet es sich in Motetten und anderen mensurierten Gesängen, dass die Mensur sich ändert, nämlich im perfekten Modus, so oft imperfekte Noten mit perfekten der genannten Mensur vermischt werden und umgekehrt im imperfekten Modus perfekte zwischen imperfekte gesetzt werden, deshalb werden den mensurierten Gesängen dieser Art gewisse Zeichen beigesetzt, nämlich" u. s. w.

Seite 168:

1) Hier wird sich, da die beiden Mensuren gleichwertig sind (d. h. in beiden gilt die Longa gleichviele Semibreves) in dem Verhältnis der Dauer der Longä und Semibreves nichts ändern, nur die Dauer der Breves ändert sich. Ein ähnliches Verhältnis tritt auch bei den übrigen gleichwertigen Mensuren ein; bei diesen ist demnach ein Übergehen aus einer Mensur in eine andere leicht zu bewerkstelligen. Anders verhält es sich hingegen mit dem Übergehen aus einer Mensur in eine

andere, nicht gleichwertige Mensur; dort muss eine Reduktion stattfinden. Daher sagt der Anonymus I, bei Couss. III, 353: „Diese Gleichwertigkeiten zeigen, dass, wenn das Tempus durch eine Minima beschleunigt oder in die Länge gezogen wird, sogleich die Mensur von der einen in die andere übergeht; das geschieht aber in der Prolatio, im Tempus oder im Modus; z. B. beim Tempus perfektum Prolatio maior und Modus imperfektus Tempus imperfektum Prolatio minor übersteigt das Tempus den Modus um eine Minima.“ Weiter sagt derselbe: „Denn diese Gleichwertigkeiten und auch die Reduktionen der Mensur schaffen Unzuträglichkeiten im Vortrage, welche lateinisch tractus (Zug), gallisch treyns (train) und von vielen Synkope genannt wird“. Aus dem, was Simon Tunstede (dieser spricht mit denselben Worten über die Gleichwerte) bei Couss. IV, 277 noch zufügt, erhalten wir über das Verhältnis etwas näheren Aufschluss; derselbe sagt: Vier Minimă haben denselben Wert, wie eine imperfekte Brevis von der Prolatio minor, und drei Minimă sind gleich einer Semibrevis der Prolatio maior; wenn nun vier Minimă gegen drei kommen, so kann das nicht unter derselben Mensur geschehen, denn die drei können nicht in derselben Schnelligkeit vorgetragen werden, wie die vier, es müsste denn die Pause einer Minima entstehen oder eine von jenen dreien müsste minor sein und zwei Minimä gelten. Dieses, sagt er weiter, kann sich nur dem zeigen, der in dieser Wissenschaft erfahren ist, und keinem anderen, weil die Minima so rasch vorübergeht, dass der Verzug derselben von vielen nicht bemerkt wird und sie deshalb glauben, die vier Minimä hätten denselben Wert wie die drei. Nicht jede Untersuchung ist dem Gehör zu überlassen sondern der Berechnung, welche sich nicht täuscht“. Hieraus dürfte sich ergeben, dass in solchen Fällen, wenn innerhalb eines Musikstückes vorübergehend Noten vorkamen, welche sich nach der angenommenen Mensur nicht ordnen liefsen, oder nach der Absicht des Komponisten nicht geordnet werden sollten, oder bei welchen es zweifelhaft sein konnte, wie sie zu ordnen seien, diese Noten eine von den übrigen Noten verschiedene Farbe erhielten. Auf diese Weise hatten die roten Noten bald die Bedeutung der Perfektion, bald der Imperfektion, bald der Alteration, bald der Synkopation. (Man vergleiche hiermit auch die Abhandlung Dr. Hugo Riemann's „Über die verschiedene Bedeutung des Color [der Schwärzung] in den Mensuralnotierungen des 16. Jahrh., Monatshefte XX, Nr. 10.)

2) Dieses quia reducuntur et ad invicem operantur weiset deutlich auf die Definition der Synkope hin, welche bei Couss. III, 34 heifst: „Syncopa est divisio cuiuscunque figurae ad partes separatas, quae ad invicem reducuntur in perfectionem numerando.“

Seite 169:

1) Der Autor will sagen: Der Cantus planus wird in schwarzen Noten und zumeist in Longä und Breves notiert; wird nun zu einer Komposition der Tenor dem cantus planus entnommen, so wird es oft vorkommen, dass einer Longa eine Longa folgt oder dass zwei Breves zwischen zwei Longä stehen. Im perfekten Modus müsste nun die vor einer anderen Longa stehende Longa drei Tempora und die zweite von zwei zwischen zwei Longä stehenden Breves müsste als alterierte Brevis zwei Tempora gelten. Will nun der Komponist haben, dass der Tenor oder nur einzelne Noten desselben nicht diesen Regeln über die Perfektion und Alteration unterliegen, so macht er sie rot. Ist der Modus hingegen imperfekt, so würde die vor einer Longa stehende Longa zwei Tempora und jede der beiden zwischen zwei Longä stehenden Breves ein Tempus gelten; durch Anwendung des color jedoch

kommen sie in das Verhältnis der Dreiteiligkeit, so dass jene Longa drei und jene zweite Brevis zwei Tempora gilt.

2) Simon Tunstede (bei Couss. IV, 272) berichtet, dass man auch die Pausen in verschiedener Farbe geschrieben habe, wie die Noten, so dass zwischen den Pausen und Noten eine Gleichheit der Farbe entstand. Ferner sagt derselbe, dass man in Motetten verschiedene Farben angewendet habe, damit der Cantus mehr hervortrete; in dieser Weise habe Philipp von Vitry seine Motetten komponiert.

3) In der frankonischen Zeit verstand man unter Tempus eine solche kurze Zeitdauer für die Brevis, dass innerhalb derselben von der Stimme drei gleiche Semibreves noch deutlich vorgetragen werden konnten. Dieses Tempus nennt unser Autor das Tempus minimum. Jede weitere Teilung der Semibrevis in zwei oder drei Minimä musste notwendig die für die Brevis angenommene Zeitdauer beim Tempus minimum verlängern, weil dann die Minimä in die Zeitdauer eintraten, welche vordem den Semibreves zugemessen war; daher denn auch die Benennung Prolatio für die Teilung der Semibrevis in Minimä.

Seite 170:

1) In der ars nova wurde also die erste von zwei zwischen zwei Noten einer höheren Gattung stehenden gleichen Noten alteriert, während in der ars vetus die zweite alteriert wurde.

2) Der Sinn scheint der zu sein: Im Tempus maius hat die Minima dieselbe Zeitdauer wie die Semibrevis im Tempus minimum; es verhalten sich also die Semibreves im Tempus minimum ebenso wie die Minimä im Tempus maius. Wenn aber im Tempus maius nur zwei Minimä für drei gesetzt werden, muss eine, und zwar nach der ars nova die erste, alteriert werden; in gleicher Weise muss es mit zwei Semibreves im Tempus minimum geschehen.

Mitteilungen.

* Im Jahre 1885 fand wie bekannt in London in der Albert Hall eine Ausstellung alter Musikwerke im Druck und Manuskript statt. 1886 erschien darüber bei Bernard Quaritch ein Katalog, betitelt: „A descriptive Catalogue of rare Manuscripts & printed books, chiefly liturgical, exhibited by Her Majesty Queen Victoria; the Universities of Cambridge, Cracow, & Oxford; the National Hungarian Museum, Buda-Pest; the Archbishop of Mechlin; the Earl of Ashburnham, Earl Spencer, W. H. Cummings, A. H. Littleton, J. E. Matthew etc., by W. H. James Weale. 8°. XV. u. 191 S. mit vielen photolithogr. Abbildungen von Titeln, Zeichnungen und Probedrucken. Die liturgischen Mss. reichen bis ins 9. Jahrh. Das älteste gedruckte Psalterbuch „cum Canticis, Hymnis, Litania et precibus" von 1457, gedruckt von Joh. Fust und Peter Schöffer von Gernsheim in Mainz. Sehr ausführlich und gewissenhaft sind die Beschreibungen jedes Werkes von Weale, die oft bis ins Kleinste reichen. Weniger befriedigend sind die Beschreibungen der in Stimmbüchern gedruckten Gesangswerke des 16. und 17. Jahrh. Hierin scheint dem Verfasser jegliche Kenntnis abzugehen. Auch wurden viele dieser Drucke nur in einem Stb. ausgestellt und bleibt man im Unklaren, ob die übrigen Stb. dem Exemplare überhaupt fehlen, oder nicht erwähnt oder gar nicht ausgestellt sind. Im Übrigen

ist der Katalog ganz vorzüglich und die Titel vollständig und mit allen genauen Angaben versehen. Merkwürdig ist es aber, dass der Katalog erst seit kurzem von der Verlagshandlung in Deutschland verbreitet und zu unserer Kenntnis gelangt ist.

* Franz Xav. Witt's Bibliothek ist in den Besitz der bischöfl. Privatbibliothek in Regensburg gelangt und mit der Proske-Mettenleiter'schen vereint.

* Die Staatsbibliothek in München ist jüngst in den Besitz einer stattlichen Sammlung Briefe von *Orlandus de Lassus* gelangt, die sich bisher im Besitze der Aretin'schen Familie befanden. Der Bibliothekar der Musikabteilung in München beabsichtigte sie zum Teil herauszugeben, doch ergab sich der Inhalt teilweise so derb und für unsere Zeit als unveröffenbar, dass derselbe davon abstehen musste. Die Briefe sind meistens an die Mitglieder der herzoglichen Familie gerichtet mit der Lassus auf einem sehr vertrauten Fuſse gestanden haben muss und es wirft auf die damaligen Umgangsformen in diesen Kreisen ein eigentümliches Licht, dass man sich gegenseitig so derbe Späſse schrieb. Leider erfuhr ich von dieser Erwerbung erst, als ich München schon verlassen hatte; die Ausbeute an biographischen Notizen soll sehr ergiebig sein, und steht zu hoffen, dass Herr Dr. Sandberger in nächster Zeit eine darauf bezügliche Arbeit veröffentlicht.

* In „Archives historiques, artistiques & littéraires"· Paris 1890, Nr. 10 chez Bourleton", 8⁰, befindet sich Seite 425 ein Artikel, betitelt: Liste des artistes mentionnés dans les états de la maison du roi et des maisons des princes, du 13. siècle à l'an 1800. Seite 481 befindet sich das Verzeichnis der „Menestrels et Musiciens. Die Notizen sind zwar auſserordentlich kurz und enthalten nicht mehr als Namen, Amt und ungefähre Zeitbestimmung, dennoch sind sie von groſsem Wert und geben über manchen Musiker doch einen kleinen Anhalt. — Ein anderer Artikel von *Michel Brenet* (S. 443) handelt über die Oper in Turin unter dem Kaiserreiche (Napoleon 1810—1813). Er verzeichnet die damals aufgeführten Opern, deren Komponisten und die vorzüglichsten Sänger. Seite 460 veröffentlicht derselbe Verfasser einen kurzen Artikel über einen von Fétis vergessenen Musiker: *Herbert Lecouteux*, der in der Mitte des 16. Jhs. Kapellmeister an der Metropole zu Rouen war und von dem die Nationalbibl. in Paris einen 4stimmigen Gesang besitzt, der zwar nur mit dem Namen „Herbert" gezeichnet ist, dennoch, nach Mr. Brenet's Annahme, kein anderer als obiger Musiker sein kann.

* Hierbei eine Beilage: Fortsetzung zum Katalog der Musik-Sammlung der Kgl. öffentl. Bibliothek zu Dresden. Bog. 15 u. 16.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

MONATSHEFTE

für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XXII. Jahrgang. 1890.	Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf. — Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.	No. 10.

Musikalische Wettstreite und Musikfeste
im 16. Jahrhundert.

Von Dr. **H. M. Schletterer.**

Musik- oder Sängerfeste, unserer Zeit sehr geläufige Bezeichnungen und gewöhnliche Vorkommnisse, nennt man solche grofse Konzertaufführungen, die von mehr oder minder zahlreichen, zu gemeinschaftlichem Zusammenwirken verbundenen Konzert- oder Gesangvereinen ausgeführt werden, meist mehrtägige Dauer beanspruchen und zufolge der leichten Verkehrsverhältnisse unserer Tage, allmählich solch riesige Dimensionen annehmen, dass sie ihren Veranstaltern kaum mehr zu bewältigende Aufgaben stellen. Gemeiniglich datiert man den Bestand solch grofsartiger Produktionen, wenigstens bei uns in Deutschland, von jenem ersten Musikfest, das der Kantor *G. F. Bischoff* (1780—1841), ein in hohem Grade kunstbegeisterter und energischer Mann, nach unsäglichen Opfern und Mühen an Geld und Zeit, am 20. und 21. Juni 1804 in Frankenhausen in Thüringen zusammenbrachte. Unter *L. Spohr*'s Leitung, damals noch Kapellmeister in Gotha, kamen „die Schöpfung" von J. Haydn, Beethoven's erste Sinfonie und eine von dem Dirigenten komponierte Ouverture zur Aufführung. Er selbst, wie auch der Violoncellist *Dotzauer*, der Klarinettist *Hermstädt*, der Konzertmeister *Matthäi* verherrlichten das Fest durch Solovorträge. Für die Gesangssoli waren vortreffliche Kräfte gewonnen: Frau *Scheidler* aus Gotha, die Kammersänger *Methfessel* aus Rudolstadt und *Strohmeyer* aus Weimar. Die benachbarten

Städte Gotha, Stollberg, Erfurt, Weimar, Rudolstadt u. s. w. sandten Orchester- und Chorkräfte, so dass jenes aus 106 Instrumentisten, der Chor aus 101 Stimmen bestand. Ein zweites ähnliches Fest, ebenfalls unter Spohr's Direktion (er hatte dafür seine erste Sinfonie geschrieben) fand dann im Juli 1811 statt. Diesem Beispiele folgte 1808 (1812) die Schweiz; auch in Wien und Hamburg begeisterte und beteiligte man sich an ähnlichen Unternehmungen. Allmählich entstanden der Elb-Verein, als dessen Dirigent sich namentlich *Fr. Schneider* in Dessau Verdienste erwarb; der Thüringisch-Sächsische, der Märkische Verein. Am 10. und 11. Mai 1818 ward unter *J. Schornstein*'s (Musikdirektor in Elberfeld) Leitung das erste rheinische Musikfest in Düsseldorf gefeiert. Mit der Zeit verbreiteten sich derartige Feste auch nach Frankreich (1830), Holland (1834), Italien (1835) und Russland (1836). Heute giebt es kein Land, keine gröfsere Stadt mehr, in denen nicht Musikfeste veranstaltet worden wären. Ihnen reihten sich infolge des imensen Aufschwungs, den der Männergesang nahm, die Sängerfeste an, den grofsen Musikverbänden, die Sängerbunde. Der deutsche Sängerbund vereinigt bekanntlich alle Sänger deutscher Zunge unter seinem Paniere. Diese, zugleich gemütlicher Geselligkeit dienenden Liederfeste (wie man sie auch noch nennt) unterscheiden sich jedoch wesentlich von den Musikfesten, die höhere Ziele verfolgen und die Aufführung grofsartiger Werke, unterstützt von bedeutendsten künstlerischen Kräften, sich zur Aufgabe setzen, obwohl es auch bei ihnen an Festschmäusen und Vergnügungen anderer Art nicht fehlt.

Grofsartige musikalische Vereinigungen, hier vorzugsweise Wettkämpfe, kannte schon das Altertum. Griechenland, dieses von den Göttern so reich gesegnete Land, von je eine Heimstätte der Kunst und seine für das Schöne begeisterten und empfänglichen Bewohner, vereinigte zuerst alle Kitharöden, Auloiten und Auleten zu edlem, ruhmvollen Wettstreite. Die Sieger fanden sich durch den ihnen überreichten Lorbeer in höchstem Grade geehrt. Viele Künstlernamen haben sich aus jenen Tagen bis heute erhalten. Das ganze Volk nahm lebhaftestes Interesse an diesen Vorkommnissen. Allerdings vereinigten sich hier mit den musikalischen auch gymnastische und andere Kampfspiele. Diese Feste wurden von aufserordentlicher Bedeutung durch den grofsen Einfluss, den sie auf das gesamte öffentliche Leben gewannen. Die wichtigsten dieser Wettkämpfe waren die alle 5 Jahre wiederkehrenden, zu Olympia in der Provinz Elis gefeierten Olympischen Spiele; dann die im 3. Jahre jener begangenen

Pythien, zu Ehren des Pythischen Apolls auf der krissaiischen Ebene bei Delphoi. Dann begegnen wir der gleichen Erscheinung wie heute: neben diesen grofsartigen Nationalfesten begingen einzelne Städte, Opferhaine und Stämme kleinere ähnliche Feste. So fanden im Haine des Zeus Nemeios die nemeïschen, auf dem Isthmus die isthmischen, in Athen die panathenäischen, in Lacedämonien die carnischen, in Eleusis in Attika die eleusischen Feste statt. Zu Delphi feierte man zu Ehren der Artemisia, in Epidauros zu Ehren des Asklepios Wettkämpfe, bei denen Dichter und Musiker ebenfalls mit Preisen gekrönt wurden.

Nachdem Griechenland und seine kunstbegabten Bewohner den Barbaren, die verheerend das blühend schöne Land in der Folge überschwemmten und verheerten, zur Beute geworden, schweigt die Geschichte durch Jahrhunderte von festlichen Gesangswettkämpfen dieser Art. In der allgemeinen Not einer wilden, an ganz andern und zwar blutigen Kämpfen reichen Zeit verstummten die Lieder begeisterter Sänger, die milden Weisen der Flötenbläser. Wir hören nur, dass in kommenden Jahrhunderten bei aufserordentlichen Gelegenheiten, bei fürstlichen Vermählungen, bei Krönungen, bei Reichsversammlungen u. s. w. das verachtete Volk der fahrenden Spielleute in grofser Zahl und von den fernsten Gegenden zusammenströmte, um auf allen denkbaren Instrumenten ihre allerwärts bekannten Tonstücke möglichst geräuschvoll zum besten zu geben, dafür als Lohn Speise und Trank, klingende Münze und reiche, bunte Gewandung heischend. Doch erhielt sich immer die Kunde aus fernen Tagen und eine Neigung für musikalische Produktionen, die den Rahmen des Gewöhnlichen überschritten, in der Erinnerung des Volkes. Namentlich waren es die Hofhaltungen kunstsinniger und freigebiger Fürsten, welche Sängern und Musikern, die meist auf ein unstetes Wanderleben angewiesen waren, zeitweise Zuflucht boten, und vielfach kam es dann wohl auch vor, dass, wenn mehrere Ton- und Sangeskundige zusammentrafen, in fröhlichem Musicieren und Singen und Sagen, jeder sein Bestes zu geben suchte. Solche sangesliebende Herren waren namentlich mehrere der hohenstaufischen Kaiser, die Herzöge Friedrich II., der Streitbare, von Österreich, Otto II., der Erlauchte, von Baiern, Berthold von Kärnthen, Heinrich von Breslau, Ottokar von Böhmen, Otto von Meran u. a. Besonders aber wird Landgraf Hermann I. von Thüringen († 1217) gerühmt, als einer der Fürsten, welche die Kunst des Gesanges und ihre Vertreter besonders hochhielt und zu ehren wusste. Bekannt ist der von ihm veranlafste Wartburgkrieg (um 1206

bis 1208), ein Rätselkampf, an dem sich die besten Sänger jener Zeit beteiligten: Walther von der Vogelweide, Heinrich von Ofterdingen, Reinmar der Zwetter, Biterolf, der tugendhafte Schreiber und in dem zuletzt Wolfram von Eschenbach über Klingsohr von Ungarland den Sieg davon trug. Kein Fest verging daher, ohne dass es durch Musik und Gesang verherrlicht worden wäre. Höfe und Städte liehen sich bei derartigen Gelegenheiten gegenseitig ihre Musikanten, und da einzelne Instrumente allmählich immer kunstvollere Behandlung gewannen, auch durch die allgemeine Aufnahme der Tonschrift, die Feststellung der harmonischen Regeln und Gesetze und infolge der Ausbildung des mehrstimmigen Satzes nun für ein musikalisches Ensemble eine feste Grundlage gewonnen wurde, mussten die Leistungen kommender Jahrhunderte von ihrer anfänglichen Roheit viel verlieren. Welcher Art dieselben aber durch lange Zeit eigentlich waren, entzieht sich dadurch unserer Beurteilung, als Instrumentalkompositionen aus früheren Tagen nicht oder nur unvollkommen erhalten sind. Künste und Handwerke bewahrten streng und ängstlich ihre Zunftgeheimnisse und auch die zünftigen Musikanten, wenn auch immer noch mit den fahrenden in Kontakt, hielten darauf, dass ihre Tonstücke nur traditionell sich weiter erbten, wie wir das heute noch bei den Zigeunermusikern sehen. Eine gar anmutige Schilderung eines Musikfestes giebt C. Weisflog (1770—1828) in seiner sehr gelungenen Humoreske: „Der wütende Holofernes. Bericht des Hof-Cantoris Hilarius Grundmaus anno Domini 1615.“ Schade, dass das ganze nur ein Phantasiegebilde des Dichters ist. Unter solchen Umständen dürfte nun die Mitteilung von einem periodisch wiederkehrenden Gesang- und Musikfeste, einem musikalischen Wettstreite, an dem sich Komponisten, Sänger und Instrumentisten gleicherweise beteiligten und das seit dem 16. Jahrhundert in der alten Stadt Évreux am Iton, in der Obernormandie, Dep. Eure, und in ähnlicher Weise wohl auch anderorts stattfand, von dessen Einrichtung, Gründung und Gesetzen, besonders interessant erscheinen.*) Wir geben nachstehend ausführ-

*) Während Hof und Publikum in Paris im 16. Jahrhdt. sich im Eifer für musikalische Produktionen überboten, blieb der Klerus, der von je grofses Interesse an der Entwickelung der Tonkunst nahm, nicht zurück. Die Kathedralsingschulen (z. B. die in Beauvais) waren berühmt der Sorgfalt wegen, die sie Sängern und Instrumentisten widmeten. Neue Institutionen traten allmählich fördernd hinzu. Die Musiker verehrten als ihre Patronin die h. Cäcilia und unter ihre Ägide stellten sich alle diejenigen, die musikalische Gesellschaften, — in dieser Zeit eine so wichtige und einflussreiche Rolle im öffentlichen Kunstleben einnehmend, — gründen wollten. So hatte der Erzbischof von Paris 1566 im Kloster der grofsen Augustiner auf

licheren Bericht über diese Angelegenheit und fügen hier nur noch ergänzend bei, dass die modernen Musikfeste überhaupt ihren eigentlichen Anstoſs durch die 1784 auf Veranlassung des Lord Viscount Fitzwilliam Watkin Williams und John Bates ins Leben gerufene, auf vier Tage ausgedehnte Säkularfeier von Händel's Geburtstag (Commemoration of Haendel) erhielten. Diese heute noch in ungetrübtem Glanze fortbestehenden groſsartigen Musikfeste erregten seinerzeit gröſstes Aufsehen und staunende Bewunderung. Nicht nur in England, in Birmingham, Norwich, York u. a. O. fanden sie Nachahmung, auch Deutschland wollte in Veranstaltungen solcher Massenaufführungen, denen fast immer Händel'sche Werke zu Grunde lagen, nicht zurückbleiben. Erste Versuche mit über das Maſs des Gewöhnlichen hinausgehenden Aufführungen machten schon *J. A. Hiller*, der auf seiner Rückreise von Mitau nach Leipzig 1786 und 1787 in Berlin und Breslau, Händel'sche und andere Oratorien zu Gehör brachte. Eine weiteres Aufsehen machende Aufführung fand 1789 in Berlin statt, wo unter dem Protektorat König Friedrich Wilhelm II. das Oratorium „Hiob" von C. Ditters von Dittersdorf gegeben wurde.

Wir lassen nun auszugsweise den Bericht über die niederländischen Feste folgen, der einer seltenen Monographie entnommen ist, die sich besonders mit diesem Gegenstande befasst, und den Titel führt:

Puy de Musique*) érigé a Évreux, en l'honneur de madame sainte Cécile; publié d'après un manuscrit du XVI[e] siècle par M. M. Bonnin et Chassant. Évreux, J. J. Ancelle fils. 1837.

Cy est le liure de la fondation du seruise faict et estably en l'honneur de Dieu, soubz l'inuocation de madame saincte Cécille, en l'église cathédral Notre-Dame d'Évreux, au jour et feste d'icelle saincte par chacune année à venir à perpétuité.

Zur Ehre Gottes und der glorreichen Jungfrau Marie und aller Heiligen des Paradieses, insonderheit der h. Cäcilia, Jungfrau und Martyrin. Amen.

Gott der Schöpfer, der erste Urheber der Wissenschaften, hat, indem er den Menschen die Erfindung der musikalischen Kunst gewährte, damit andeuten wollen, dass man ihn damit dienen und ehren solle, da ihm die Loblieder und Gesänge angenehm waren, welche

---

Ansuchen von Lehrern, Sängern und Beamten eine Genossenschaft unter dem Schutze der Heiligen gegründet, die 1575 solche Ausdehnung gewonnen hatte, dass ihre Statuten gewährt wurden. Diese Pariser Gesellschaft hatte man sich in Évreux zum Vorbilde genommen.

*) Puy, erhöhter Ort, Berg (podium, élévation, saillie en balcon).

die aus Pharaos Tyrannei befreiten Kinder Israels seinem Namen sangen und mit Musikinstrumenten begleiteten. Dies wissend ermahnt der König und Prophet David jeden der treuen Diener Gottes, ihn zu loben und mit dem Ton und der Harmonie des Psalterions, der Harfe und der Orgel zu verherrlichen. Und er selbst gab das Beispiel, als er, vor der Lade Gottes schreitend, die Harfe spielte, durch deren Ton früher mehrmals schon Gott die Qualen hatte enden lassen, welche Saul durch böse Geister erlitt. Viele heilige Personen, sowohl Männer als Frauen, lobten Gott und seinen Sohn, Jesum Christum, unsern Heiland, mit den harmonischen Akkorden der instrumentalen, wie der gesungenen Musik und u. a. auch Madame saincte Cäcile, Jungfrau und Martyrin. Und zu Ehren Gottes und unter Anrufung desselben, haben an mehreren Orten der Christenheit eifrige Diener Gottes schöne Stiftungen gemacht und Freunde der Musik pflegen alljährlich am Tage und Feste dieser Jungfrau Gott dem Schöpfer und ihr Motetten und Loblieder zu singen. In anbetracht dessen haben ehrwürdige Personen und die Sänger und Wochengeistlichen der Kathedrale Notre-Dame zu Évreux, von Frömmigkeit und dem Wunsche beseelt, dass der Gottesdienst an dieser Kirche ehrenvoll, wie er früher gewesen, erhalten werde, und nach ihnen kommende Geschlechter veranlasst würden, diese Kunst zu lernen und zu üben und sich dadurch würdig zu machen, dieser Kirche zur Ehre Gottes und der Erbauung des Volkes zu dienen, beschlossen und unter sich und mit einigen frommen und angesehenen Leuten dieser Stadt vereinbart (gleichwohl unter gutem Gefallen der Herren vom Kapitel), einen Dienst zu gründen und festzustellen auf immer und für jedes Jahr zur Ehre Gottes, am Tage und Feste der genannten Heiligen, in der Art und Weise und den Mitteln wie hier folgt.

Genannte Sänger und Wochengeistliche der Kirche Notre-Dame mit oben genannten Bewohnern der Stadt, die in ihrer Frömmigkeit diesen Gottesdienst stifteten, werden den Herren vom Capitel 160 liv. tournois übergeben (was sie zu thun bereit sind, sofern es diesen Herren gefällt, sie anzunehmen), um zu creiren auf ihr Einkommen oder das Kirchengut, für das sie Bürgen sind, die Summe von 8 liv. tourn., als beständige und unveräufserliche Rente. Diese Summe wird jährlich bezahlt und abgeliefert werden von dem prévôt (Vorgesetzten) des Capitels an den gewöhnlichen distributeur (Austeiler) der genannten Herrn, um die Anteile zu vergeben, wie gesagt werden wird, nachdem die Ordnung des Dienstes bestimmt ist.

Am Vorabend des Festes der Madame St. Cäcile, 21. Nov. nach der Vesper und Complete des Chors (Schlussgesang) wird zu Ehren Gottes und zum Gedächtnis genannter Jungfrau, von zwei Choralisten (choraulx) ein Responsorium im Choral gesungen. Der „vers" und das „Gloria Patri" nach einer Antiphone fleurtis. Darauf wird gesungen das „Magnificat" im faulx-bourdon mit Orgel, wornach die gleiche Antiphone wieder folgt; und am Schluss derselben wird das Gebet an die h. Cäcilia vorgetragen und zwar wird es von einem der Wochengeistlichen gesungen (wenn es ihm gefällt), oder von einem andern dieser Herren, den er bitten wird, es für ihn zu thun, vielleicht auch von einem der vier Wochenvikare oder einem andern. Nach diesem Gebet wird das „Benedicamus Domino" von zwei Choralisten gesungen, aber statt des „Deo gratias" eine Motette an die Jungfrau. Folgend auf dieses wird der den Gottesdienst feiernde das „Converte nos" anstimmen und darnach werden im faulx-bourdon drei Psalmen der Complete gesungen, nämlich: „Cum invocarem", „In te Domine", und „Ecce nunc benedicite", worauf die Orgel einstimmen wird. Wenn dies geschehen und die Antiphone „Miserere" mit dem Gebete „Illumina" gesprochen ist, wird mit Orgelbegleitung eine Antiphone an die Jungfrau Maria mit dem Vers und Gebet gesungen.

Am folgenden Tage, dem Festtage genannter Jungfrau, nach der Chormesse, wird mit Musik und Orgel von dem genannten Herrn Canonicus, oder einem der oben bezeichneten, mit dem Diacon, Subdiacon und drei Choralisten ein Hochamt gesungen.

Am selben Tage nach der Vesper und Complete wird in genannter Kirche wie am vorhergehenden ein gleicher Gottesdienst wiederholt, indem zu dem vorhin erwähnten drei Psalmen der Complete der Psalm „Qui habitat in adiutorio", gefügt wird.

Um das Volk zur Feier einzuladen, lässt man dreimal mit allen Glocken läuten (sera faict sonner trois carillons); zweimal für den ersten und zweiten Dienst und das drittemal für die Messe.

Am folgenden Tage wird nach der Chorfrühmette für die Seelen aller verstorbenen Gläubigen, besonders der Gründer, ein Requiem mit Musik gefeiert, mit dem „Libera", „De profundis" und den gewohnten Gebeten mit Diacon, Subdiacon und zwei Choralisten. Zu dieser Messe wird mit zwei Glocken eingeläutet.

Und da die Capelle, in der früher dieser Gottesdienst gehalten (dict) und gefeiert wurde, wegen der steinernen, von neuem wieder construirten Mauer zu enge geworden ist (gegen die Erwartung oben genannter), so dass der Gottesdienst nicht mit einer der Feierlichkeit

angemessenen Würde celebriert werden kann, da Geistliche und Laien ohne Ordnung durcheinander stehen müssten, und das anwohnende Volk die Erhebung des Corpus Domini nicht zu sehen vermöchte, so werden die Herren unterthänigst um die Erlaubnis ersucht, genannten Gottesdienst am Trauungsaltar feiern und auf einer leeren Säule daneben, die ohnedem eines Bildes bedarf, das Bild der h. Cäcilia anbringen zu dürfen. Diese Säule ist am zweiten Pfeiler vom genannten Altar, gegenüber dem Bilde der h. Helena; und da der erste und letzte Gottesdienst nur bei Nacht, nach der Chorvesper gehalten werden kann, sollen, wenn es den Herren gefällt, zwischen einigen Pfeilern beim Altar 4—5 lange Holzgestelle angebracht werden, um Kerzen darauf zu stecken; das alles auf Kosten der Gründer; diese Holzgestelle sollen so befestigt werden, dass man sie, ohne dass dadurch Schaden verursacht wird, am Tage nach dem Feste wieder leicht wegnehmen kann.

Dem Herrn Canonicus, der den oben bezeichneten Gottesdienst für die Vigilie des Festes halten wird, wird die Summe von 2 sol 6 den. tourn. ausgefolgt.

Dem Herrn Canonicus für das Hochamt des Tages 5 s. 6 d.

Dem Herrn Canonicus für den gleichen Dienst am Festtage nach der Vesper 2 s. 6 d.

Dem Herrn für die Totenmesse des folgenden Tages 5 s. tourn.

Und wenn anstatt des Herrn Canonicus einer der Vicare den Gottesdienst hält, werden ihm für den ersten am Vorabend 20 d., für die Tagesmesse 3 s. 4 d., für den zweit. 20 d., für d. Totenmesse 3 s. 4 d. verabfolgt.

Für den Diacon und Subdiacon bei der Tagesmesse 20 d.

Denselben für die Totenmesse je 20 d.

Jedem der Choralisten 20 d. für jeden Dienst der beiden Messen und für die zwei Abendgottesdienste, sowohl am Vorabend, als am Feste 15 d. Was im ganzen für alle vier Gottesdienste 13 s. 4 d. t. macht.

Den Sängern, Wochengeistlichen und Chorknaben für den ganzen Gottesdienst 25 s.

Dem Organisten für den ganzen Gottesdienst 7 s. 6 d.

Dem Balgtreter 6 s.

Für die Verwaltung, welche die Ornamente für den Altarschmuck liefert und die Mützen (chappes) von carmoisinrotem Sammet für den Vorabend und den Festtag und die schwarzen Mützen und Ornamente für die Totenmesse, 40 s.

Für die Beleuchtung, die für die zwei Hochämter aus 6 Kerzen und 3 Fackeln besteht, 17 s. 6 d.

Den die Kapelle herrichtenden Messnern für die Dauer des ganzen Gottesdienstes 10 s.

Den Glockenläutern item 15 s.

Dem Austeiler, welcher die Verteilung der festgesetzten Beträge an die genannten Herrn besorgt 3 s. 4 d.

Beim Tode eines der Gründer wird am genannten Altar nach der Chorfrühmette, auf Kosten der Gründer, ein Requiem für die Seele des Verstorbenen gesungen. Die Kosten dafür werden am Tage vor der nach dem Festtage stattfindenden Totenmesse ausgeschlagen, wie früher mit Erlaubnis genannter Herrn geschah, für die Seele des verstorbenen Meisters Joh. Jourdain, zu seinen Lebzeiten Lehrer der Chorknaben.

Anno domini millesimo quingentesimo septuagesimo, tertio die lunae, duodecima mensis octobris, in capitulo insignis ecclesiae cathedralis beatae mariae Ebroicensis in quâ praesidebat dominus decanus cum aliis dominis canonicis capitulantibus et capitulariter congregatis ad pulsum campanae, ut moris est, pro tractando de suis negotiis, qui quidem domini decanus capitulum et canonici sic capitulantes ratificaverunt, laudaverunt et approbaverunt omnia et singula supra scripta in fundatione praeinserta, contenta et narrata prout supra narrantur et continentur et ad fines in illa contentos.

Hier unterzeichnet Guiffard mit einem Handzug und De Paris mit Zeichen und Handzug.

Copie des Gründungsvertrags.

Allen denen, welche vorliegende Urkunde sehen werden, entbietet Louis le Mercié, Ritter, Licentiat der Rechte, viconte d'Évreux und Siegelbewahrer genannter viconté seinen Grufs. Da in den Jahren 1570—72 die Sänger und Wochengeistlichen der Kathedrale zu Évreux mit Erlaubnis der Herrn Dekane und der Herrn vom Kapitel dieser Kirche am Vorabend und Festtag der h. Cäcilia einen Dienst zu Ehren Gottes mit Anrufung dieser Heiligen und mit einer Totenmesse am Tage nach dem Feste gefeiert haben; welchem Gottesdienste mehrere Hochgestellte sowohl Geistliche als Weltliche beigewohnt, haben dieselben, von Frömmigkeit bewegt, mit den Sängern und Wochengeistlichen vereinbart (gleichwohl mit der Genehmigung der Herrn vom Capitel), besagten Gottesdienst für beständig zu gründen und zu diesem Zwecke genannten Herren eine Eingabe gemacht mit dem Entwurf (cayer) dieser Stiftung, der insbesondere den Gottesdienst betrifft, den sie zu gründen beabsichtigten und die Summe der denirs, die sie zu diesem Zwecke vergabt wissen wollen, an die, welche

diesen Gottesdienst halten würden und andere, wie im besagten cayer es weiter enthalten ist. Die Herrn vom Kapitel haben Montag 12. Oct. l. J. 1573 diese Gründung angenommen und autorisirt und genehmigt, von besagten Gründern die Summe von 160 liv. zu erhalten, um zu dem Einkommen des Kapitels die Summe von 8 liv. als beständige und unveräufserliche Rente zu stiften. Diese Summe von 8 liv. soll jährlich von dem prévôt genannter Herrn, ihrem gewöhnlichen Austeiler verabfolgt werden, damit er die Verteilung nach Vorschrift des cayer besorgen kann. Wir thun zu wissen, dass vor Jeh. Regnould und Marie le Charpentier, Gerichtsschreiber für den König unsern Herrn und den Herzog von Évreux, gegenwärtig waren, nachgenannte verehrungswürdige und verständige Personen: die maîstres Nic. le Clerc, Nic. Eudes und Rob. Dagommer, Kanoniker an dieser Kathedrale, welche Vollmacht und besondern Auftrag der Herren vom Kapitel hatten, folgendes auf Ehre einzugehen, wie es auf Befehl des Kapitels geschah, dat. vom Freitag dem vorletzten Tage im Oktober i. l. Jahre 1573, unterzeichnet Guesbert und De Paris, jeder mit seinem Handzuge für die nachgenannten Gründer haftend. Die abgeordneten Herren Kanoniker, ihrem Auftrag folgend, bezeugten Namens der Herren des Kapitels, dass sie als Vermächtnis für immer angetreten haben, sowohl für sich als ihre zukünftigen Nachfolger, die von genannten Sängern und Wochengeistlichen stipulirte Summe, durch die Vertrauensperson M. Jeh. Boethe, presbtre chapellain dieser Kathedrale und maîstre der Chorknaben und die edlen und fürsichtigen Herren Mes Guy de Lymoges, abbé, de Lisle Dieu, Jeh. Guiffard, R. Feret, Jeh. du Pray und R. Dagommer, chanoynes an dieser Kathedrale, Me R. Motté, presbtre et curé von Guarguesalle, Sänger der k. Kapelle, Est. Michel, presbtre curé von Croisy, Jeh. Le Tellier, curé von Louviers, Jeh. Flambart, aussi presbtre curé von Chefreville, und edlen Männer Mes Jeh. de la Rocque, président en la court des aydes der Normandie und maître der ordentl. Einnahmen des Herrn Herzogs, Jeh. le Doulx, président au siege présidial in dieser Stadt, Th. Du Vivier, procureur du Roy, allda; Louys Le Mercié, viscomte von Évreux, R. Guériboult, viconte von Conches und Bretheuil. Guill. Costeley, valet de chambre et organist du Roy, Jeh. Labiche und Jac. le Batellier, advocatz aud. siege présidial, von denen jeder im besondern von ihren Gütern beigesteuert haben, um diesen Gottesdienst für immer zu stiften und an den dabei stattfindenden Gebeten und Predigten teilzuhaben, d. h. 8 liv. Rente und jährl. Einkommen beständig und unveräufserlich. Diese Summe von 8 liv. verspricht

und verpflichtet sich das Kapitel mit Gegenwärtigem, jährlich, zwei Tage vor dem Feste durch seinen prévôt an den gewöhnlichen Austeiler zu verabfolgen, damit selber die Austeilung besorgen kann, wie im cayer bestimmt ist. Die erste Zahlung beginnt zwei Tage vor dem Feste der h. Cäcilia i. J. 1574 u. s. f. von Jahr zu Jahr, beständig ohne Abzug. Genannter Kauf, Stiftung und Festsetzung dieser Rente und des jährlichen beständigen und unveräußerlichen Einkommens wird durch die Summe von 160 liv. gewährleistet, welche gegenwärtig vorgezählt und den Delegirten von genanntem La Biche in gutem Gold und gegenwärtig kursfähiger Münze ausbezahlt wurde, was alles sie sich verpflichteten zur Zufriedenheit und was sie bezahlten nach der aufgestellten Tabelle und indem diese Delegirten versprachen sowohl für sich als das Kapitel Kauf und Stiftung und was davon abhängt zu halten und genannte Rente fortwährend bezahlen zu lassen, in jedem Jahre am festgesetzten Termin und der Verpfändung alles zeitlichen Gutes und Einkommens genannten Kapitels, ebensowohl als sie mit ihrer Macht dafür bürgen. Zum Zeugnis dessen haben wir genannter Gerichtschreiber an den Bericht gegenwärtiges Siegel gelegt. Dies geschah und wurde eingegangen in Évreux, Donnerst. 5. Nov. i. J. d. Gn. 1573. Gegenwärtig als Vertrauenspersonen, Mr. P. Leblanc, presbtre vicaire an dieser Kirche, Mr. Mathurin Morin, procureur und P. Daufresne in Évreux, Zeugen, die am Schlusse dieser Urkunde unterzeichnet sind.

Ebenso unterzeichnen Regnould und Charpentier jeder mit seinem Handzuge.

Es sind Briefe in der Kapsel, angefertigt von den obengenannten Gerichtschreibern, in welchen die Personen gegenwärtiger Stiftung genannt sind. Costeley.

Les Articles cy après déclarez; ont esté ordonnez et establis entre les fondateurs du seruice fondé au nom de Dieu, soubz l'inuocation de madame saincte Cécille, vierge et martire, en l'église cathedral Notre-Dame d'Évreux, au jour et feste d'icelle saincte, pour suppléement à la fondation.

Die Gründer, sowohl kirchliche als andere, versammeln sich einmal jährlich, um in aller Ehrerbietung das Fest der h. Cäcilia genau nach den Bestimmungen der Gründungsurkunde und wie folgt zu feiern. Darauf werden sie, wie es früher geschah, zur Wahl eines unter ihnen schreiten, der für das folgende Jahr den Titel „prince" oder „maistre" führen wird, und mit dem Beistande des Schatzmeisters

der Stiftung Sorge für Vermehrung der Beleuchtung haben wird, während des ganzen Festes und Gottesdienstes, sowohl am Vorabend, dem Festtag, wie am folgenden Tage; auch soferne die Stiftung dazu nicht hinreichen sollte. Er soll den Sängern und dem Organisten Kerzen verabfolgen für die beiden Abendgottesdienste und den Balgtretern Lichter geben; ebenso wird er Tapisserien liefern, wenns ihm möglich ist, um nächst dem Traualtar, an dem der Gottesdienst gefeiert wird, 4 oder 6 Kirchenpfeiler zu trapieren. Er wird weiter das Bild der h. Cäcilia schmücken und andere erforderliche Dinge nach der ihm vom Schatzmeister übergebenen Vorschrift ausführen und zwar alles das mit Hilfe der übrigen Gründer.

Und damit jeder dieser letztern dazu beisteuere, ebenso wie diejenigen, welche später in ihre Zahl aufgenommen werden, wird er jährlich, nach der dem Festtage folgenden Totenmesse, dem Schatzmeister 15 den. als Beitrag einhändigen.

Es wird von 3 zu 3 Jahren ein Schatzmeister gewählt, anfangend mit dem gegenwärtigen Jahre 1573, der aber mit seiner Einwilligung dieses Amt auch behalten kann. Dieser wird die Beiträge einnehmen und so verwenden, wie ihm von den Gründern befohlen wird, und er wird zur Zeit des genannten Festes alljährlich darüber Rechenschaft ablegen, vor dem „prince“ und zweien zu diesem Zweck gewählten Gründern. Diese drei werden die Rechnung des Schatzmeisters prüfen und wird dann der Abschluss derselben sofort in dieses Buch eingetragen und von dem Prinzen, den Deputirten und dem Schatzmeister unterzeichnet: und wenn es einem der Stifter oder allen gefällt dieser Rechnungsablegung beizuwohnen, so haben sie ein Recht es zu thun und von den beiden Deputirten soll einer ein Geistlicher sein.

Genannter Schatzmeister hat während seines Amtes den Schrein oder die Lade (Kapsel) zu verwahren, die eigens zur Aufbewahrung der die Gründung betreffenden Papiere, Schriften und Bücher angeschafft wurde; er soll darüber am Ende dieses Buches ein Inventar anfertigen und wenn sein Amt erledigt ist, diese Lade in die Hände des folgenden Schatzmeisters übergeben.

Aufserdem ist der Schatzmeister gehalten in vorliegendes Buch den Namen jedes jetzigen und künftigen Gründers einzutragen und die Beiträge zu notiren, welche jeder von ihnen geleistet hat oder später geben wird, sowohl zur Stiftung als zum Supplement derselben und zur Ausstattung des Gottesdienstes.

Beim Tode eines der Stifter oder derjenigen, die später auf-

genommen wurden, sind die Überlebenden nach den Bestimmungen der Fundationsurkunde gehalten, für die Seele eines jeden Verstorbenen ein Requiem zu geben und einem an einem passenden Tage zu haltenden Hochamte beizuwohnen, bei Strafe von 5 sols Geldbuſse für das Supplement.

Der Schatzmeister wird die Gründer vom Tode eines Mitgliedes benachrichtigen, damit alle insgesamt in guter Ordnung der in der Stadt und den Vorstädten von Évreux stattfindenden Beerdigung beiwohnen können, bei Strafe für jeden Fehlenden von 5 sol. Geldbuſse, verwendbar wie oben. Und damit bessere Ordnung dabei herrsche, versammeln sich alle zuerst in der Kirche Notre-Dame, von wo sie zusammen in des Verstorbenen Haus gehen, um sich dem Leichenzuge anzuschlieſsen.

Der Schatzmeister wird auſserdem einem der nächsten Verwandten des Verstorbenen den Tag mitteilen, an dem das Requiem stattfindet, damit sich die Verwandten, wenn es ihnen gefällt, dabei einfinden können.

Verstirbt ein Mitglied anderswo als in der Stadt oder den Vorstädten, so dass die Gründer der Beerdigung nicht beiwohnen können, so sollen sie gleichwohl besagtes Hochamt singen lassen und jeder dem Verstorbenen insbesondere eine stille Messe weihen, wie bestimmt ist. Dieselbe soll jeder von ihnen gehalten sein in den nächsten Tagen nach dem Requiem halten zu lassen, oder spätestens binnen 14 Tagen in genannter Kathedrale am Stiftungsaltar oder der andern Kapelle, wenn der Altar nicht frei ist, wovon der Älteste der Sänger und Wochengeistlichen benachrichtigt wird, der eine Notiz für die, die sie lesen lassen, aufsetzen wird und für die Fehlenden 10 sols Geldbuſse in Rechnung bringt; und wenn der Termin der 14 Tage vorüber ist, werden genannte Notizen von dem Ältesten dem Schatzmeister übergeben, damit er den überlebenden Gründern quittire oder von den Fehlenden die Buſsen sammle. Ein Bericht darüber wird in vorliegendes Buch geschrieben unterm Namen des Verstorbenen und vom genannten Ältesten unterzeichnet.

Und damit durch die Stiftung keine Ausgabe für die, welche das Requiem halten, notwendig wird, verordnen die Gründer, dass jedesmal, wenn diese Messe gesungen werden soll, wie bei der Totenmesse am Tage nach dem Feste, wie es im letzten Artikel der Gründungsurkunde bestimmt ist, folgende Verteilungen stattfinden sollen:

Dem Herrn Canonicus, der das Hochamt hält 5 sols

Und wenn ein anderer als ein Canonicus dasselbe Amt hält, für die Messe	3 sols	4 deniers
Dem Diacon		20 d.
Dem Subdiacon		20 d.
Jedem Choralisten 20 d., und für die beiden	3 s.	4 d.
Jedem der nicht zu den Stiftern gehörenden Sängern		18 d.
Für die Kirchenverwaltung	10 s.	
Für die Beleuchtung, welche der Stiftung zufolge aus 6 Kerzen und 3 Fakeln besteht	4 s.	6 d.
Den Messnern für das Herrichten des Altars zur Messe	2 s.	6 d.
Den Glockenläutern, welche die Messe mit 2 Glocken wie am Tage nach dem Feste einläuten	2 s.	6 d.
Wenn die genannten Anteile von dem gewöhnlichen Austeiler der Herrn, dem der Schatzmeister des Supplements das Geld mit Hilfe obengenannter Beiträge übergeben hat, ausgeteilt sind, bekommt er ein Geschenk von		5 d.

Item: wenn einer der Sänger oder Wochengeistlichen, der nicht zu den Gründern gehört, sich an den Festtagen anbietet bei den Gottesdiensten mitzuwirken, werden ihm für jedes Amt 18 den. ausgefolgt, wie Artikel 21 der Gründungsurkunde besagt. Diese werden von den 20 sols genommen, die darin für die Sänger, Wochengeistlichen und Chorknaben vorgesehen sind. Weil diejenigen, welche zu den Gründern gehören, übereingekommen sind, den Dienst gratis zu versehen, findet an die beständigen, der Brüderschaft angehörenden Chormitglieder keine Verteilung statt und es ist deshalb der Chormeister, der ebenfalls ständiges Mitglied der Stiftung ist, gehalten, die ihm vom Austeiler übergebene Summe von 25 s. an den Schatzmeister der Gründung abzuführen, nachdem er davon abgezogen hat, was an Sänger oder Wochengeistliche, die nicht Mitglieder sind, ausbezahlt wurde und wird genannte Summe zu den Beiträgen gelegt.

Jeder künftige Sänger oder Wochengeistliche wird in die Zahl der Gründer aufgenommen, der, sofern es ihm nicht nach dem Beispiel der Gründer gefällt aus Frömmigkeit mehr zu geben, 20 s. für seinen Eintritt bezahlt und von Jahr zu Jahr die bestimmten Beiträge leistet.

Wünscht eine andere geistliche oder weltliche Person aufgenommen zu werden, um an den Gebeten und Fürbitten des Gottesdienstes teilzunehmen, dann giebt er nach seiner Frömmigkeit für seinen Eintritt, wie es die genannten Gründer alle thaten, und bezahlt dann alljährlich seine Beiträge.

Genannte Personen werden mit Zustimmung der Gründer aufgenommen, welche Tag und Jahr ihrer Aufnahme aufzeichnen lassen, auf einem zu diesem Zweck als beständiges Andenken angeordneten Blatte.

Und da festgesetzt wurde, sich einmal jährlich zu versammeln, um einen „prince" und einen „trésorier" zu wählen und es nötig ist, alsdann die Gründungsurkunde sowie vorliegende Artikel zu lesen, damit jeder seine Verpflichtungen kennen lernen und vollständig im Gedächtnis haben kann und da man zusammen auch möglicherweise irgendwelche Angelegenheiten zu erledigen haben dürfte, kam man einstimmig überein und fand für gut, dass derjenige, der den Titel als „prince" des Festes haben wird, in seinem Jahre gehalten sein soll eine ordentliche Tafel zurichten zu lassen, um nach dem Hochamt des Festtags die Gesellschaft freundlich zu dem Mahle, das ohne Scandal, Unverschämtheit oder Excess verlaufen soll, zu Gaste laden zu können, wobei genannter „prince" aber zu keinen Kosten genötigt sein soll, wenn es ihm nicht gefällt, denn jeder der Gründer wird seine Lebensmittel selbst mitbringen.

In Zukunft wird vorausgesetzt, dass die Fundatoren die Tage der Festfeier wissen und sie sind daher ohne andere Benachrichtigung gehalten, denselben vollzählich beizuwohnen, auch dem genannten Gastmahle, sofern nicht ein gerechter Grund zum Wegbleiben vorhanden ist, was dem Urteile der Gesellschaft unterliegt, bei Strafe für jeden Fehlenden von 10 s. Geldbuſse, verwendbar wie oben, und sollen alle den Meister des Jahres in seinem Hause abholen, um ihn von dort zu jedem der vier stattfindenden Gottesdienste zu begleiten und in die Kirche zu führen und am Schlusse derselben in sein Haus zurückzubringen.

Nach dem Hochamte des Tages wird ein Almosen von 25 s. an 100 Arme gegeben, was einen lyard für jeden macht; und wenn die Beiträge und Abgaben dazu nicht genügen sollten, wird das Almosen auf gemeinschaftliche Kosten übernommen.

Wird erfunden, dass der Schatzmeister auf Befehl der Gründer mehr ausgegeben als eingenommen hat, wird er gleichfalls auf gemeinschaftliche Kosten entschädigt.

Es wird demselben ein gleiches wie gegenwärtiges Buch angefertigt, in dem alles niedergeschrieben ist, was in diesem steht und was allenfalls noch nachträglich eingetragen werden könnte. Dieses Buch geht durch den Ältesten der Sänger und Wochengeistlichen von Hand zu Hand.

(Schluss folgt.)

Mitteilungen.

* In den M. f. M. 19, 130 unter 1546: Il 1. lib. di Madr. a 4 voci da Archadelt, Venetia, wurden Vermutungen über den etwaigen Drucker des Buches angestellt. Herr *W. Barcl. Squire* erklärt jetzt, dass das Buch zweifellos von Damianus Zenarius gedruckt sei, der sich des dort beschriebenen Druckerzeichens bediente.

* Centralblatt der deutschen Musikwissenschaft nebst einem Anhange Chronik des Musiklebens der Gegenwart in Deutschland, Österreich und der Schweiz. Herausgegeben von *O. Wille* und *A. Meissner*. 1. Bd. 2 Hefte. Halle a./S. 1890. Heymann (F. Beyer). 8°, von je 4 Bog. Pr. 12 M fürs Jahr. Enthält Auszüge aus anderen Blättern, Rezensionen und Konzertprogramme aus gröfseren Städten.

* Bericht über den Tonkünstler-Verein zu Dresden, 36. Vereinsjahr, Mai 1889—1890. 8°. 43 S. 660 Mitglieder zählt jetzt der Verein, 800 M schenkt er zu gemeinnützigen Zwecken, 12 Übungsabende und 4 öffentliche Aufführungen veranstaltete er. Seine Bibliothek zählt 2207 Werke. Vorsitzender ist nach Fürstenau's Tode Herr F. Grützmacher, die Herren F. Böckmann und M. Hofmann verwalten die anderen Ämter. Wir wünschen dem Vereine ein ferneres kräftiges Gedeihen.

* *Geo. Lau et Cie.* 12 Blütenstr. Antiquariat in München. Katalog 5. Portraits von Musikern. Enth. 3201 Nrn., dabei auch Darstellungen. Der Katalog dient zugleich vortrefflich der Biographie. Die Preise sind mäfsig.

* *Leo Liepmannssohn*, Antiquariat in Berlin W, 63 Charlottenstr. Katalog einer hochinteressanten und kostbaren Autographen-Sammlung, welche im Geschäftslokal von Leo Liepmannssohn Montag den 13. Okt. vormittags 10 Uhr versteigert werden. 267 Nrn. Der Katalog ist sehr ausführlich angefertigt und enthält Männer aus allen Fächern, auch Musiker mit Briefen und Kompositionen.

* *Leo Liepmannssohn.* Katalog 85. Musikliteratur. Letzte Erwerbungen. 477 Nrn. Eine wertvolle und interessante Sammlung älterer und neuerer Werke historischen, biographischen, hymnologischen u. a. Inhalts.

* Lager-Katalog von *Richard Bertling* in Dresden-A., Victoriastr. 29. Katalog Nr. 15. 1168 Nrn. aus allen Fächern der Musik: literarisch und praktisch, alte und neue Drucke, Textbücher, Autographe u. a.

* Hierbei eine Beilage: Fortsetzung zum Katalog der Musik-Sammlung der Kgl. öffentl. Bibliothek zu Dresden. Bog. 17.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

MONATSHEFTE

für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.



XXII. Jahrgang.
1890.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf.

Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.

No. 11.

Musikalische Wettstreite und Musikfeste
im 16. Jahrhundert.

Von Dr. H. M. Schletterer.

(Schluss.)

Extraict ou petit liure de la fondation du Puy de musique de la saincte Cécille, en la ville d'Éureux. An. 1576.

Darin heifst es:

Am 23. Nov. jeden folgenden Jahres, am Tage nach dem Feste der h. Cäcilie, wird ein Puy oder ein musikalischer Wettstreit im Hause der Chorknaben celebriert werden, nachdem es den Herren des Kapitels nach Vermittlung des Herrn de Blanfossé und des H. Raoul Boullence, Schatzmeister der Kirche, gefiel, es uns vergangenes Jahr zu gestatten.

Dazu werden lateinische 5stimmige Motetten und zwei Ouverturen angenommen, deren Texte dem Lobe Gottes und der Jungfrau gewidmet sein sollen und wird der besten Motette die silberne Orgel und der zweitbesten eine silberne Harfe verliehen.

Item, werden 5st. Lieder angenommen, mit beliebigem Textinhalte, ausgenommen skandalösem. Das beste erhält als Preis die silberne Laute, das zweitbeste die silberne Lyra.

Das am angenehmsten gefundene 4st. Air wird mit dem silb. Horn belohnt.

Der beste leichtkomische, ebenfalls 4st. Chanson erhält die silb. Flöte.

Dem vorzüglichsten christl. Sonnet in franz. Sprache, mit zwei Ouverturen (Einleitungsgesängen?), wird „le triomphe de la Cécile“ mit Gold verziert gegeben, was der höchste Preis ist.

Am Rande der Preise sind folgende Devisen eingraviert:

Für die Orgel:

Pectora plena deo rapis, atque sono inseris astris.

Für die Harfe:

Protinus ad numeros mens acta furore quiescit.

Für die Laute:

Est numeris mens laeta tuis et plena quiete.

Für die Lyra:

Legit amor tua plectra: potes nam soluere curas.

Für das Horn:

Pectora moesta moues dum coelos aëre findis.

Für die Flöte:

Tibia laeta jocos: et Bachi munera vitis.

Für den Triumph:

In te omnis chorus hinc virtus tua clara refulget.

Am Fuſse der Cäcilienstatue steht geschrieben:

Tropheum virginitatis ergô.

Auf der Rückseite jedes dieser Preise, die in Form ovaler Ringe angefertigt werden, wird zum glücklichen Andenken der Name des Prinzen geschrieben, in dessen Jahr das Puy gefeiert wird, nämlich auf der Rückseite der 5 ersten Preise:

Victori ad aram Ebroicensem N... principe. Anno, etc. und auf der Rückseite der beiden zweitbesten:

Certanti ad aram Ebroicensem N... principe. Anno, etc.

Form und Art genannter Preise wurde gesehen und geprüft von den Gründern und es wurde von ihnen vereinbart, dass Jeh. Laurens, Goldschmied, wohnh. in Paris auf dem Pont-au-Change, unterm Schilde du Moullin, der zuerst die Modelle der Preise anfertigte, sie auch in Zukunft anfertigen solle und die Formen bei sich behält, worüber er einen Empfangschein in die Hände des Schatzmeisters der Gründung geben wird, um ihn den Fundatoren vorlegen zu können, wenn es wünschenswert erscheinen sollte.

Der für das laufende Jahr funktionierende Prinz (oder Meister) mit dem Schatzmeister hat den Auftrag, den Goldschmied rechtzeitig zu benachrichtigen, dass er die Preise anfertige.

Item, damit die Ausführung des Puy allen Komponisten des Reiches bekannt werde, sollen beide bei Adrien le Roy, Drucker des

önigs, wohnh. in Paris im Mont S. Hilaire unterm Schilde Mont-Parnasse, der den Stempel der S. Cécile in Händen hat, 200 Affichen drucken lassen.

Und da es sehr schicklich und notwendig ist, zur Dekoration des Puy alljährlich den Musikern neue Einladungen zu geben, hat der Prinz in seinem Jahre Sorge zu tragen, dass ein „gentil esprit" neue Formulare in franz. und lat. Sprache verfasse, da die Motette lateinisch und das Lied französisch ist. Sie sind korrekt geschrieben und rechtzeitig ebenfalls obigem Drucker zu übergeben, damit sie rechtzeitig gedruckt, den Musikern naher und ferner Städte, die dadurch von der Feier und Fortsetzung des Puy benachrichtigt werden sollen, zugesandt werden können.

Um dies für beständig zur Ehre Gottes und zum Wetteifer der guten Geister zu gründen, haben die vom guten Eifer bewegten Fundatoren aufserdem beschlossen, jeder besonders eine Summe Goldes in die Hände ihres Schatzmeisters abzuliefern, um daraus einen beträchtlichen Grundstock zu bilden, der als Rente auf dem Rathause der Stadt Evreux oder anderwärts angelegt werden soll, bis die Rente 30 liv. beträgt.

Und wenn die Summe von 30 liv. Rente von ihnen momentan nicht aufgebracht werden kann, wird sie dennoch pro rata durch einen aus einzelnen Summen zusammengesetzten Betrag gebildet, bis eine reichere Schenkung gemacht wird.

Indess jeder der Gründer und Genossen, und insbesondere Mons. Louys le Mercié, viconte von Évreux, sieur de la Bretesque und Prinz des Festes und der Feier im letzten Jahre, 1575, unter welchem zuerst das früher nicht gegründete Puy gefeiert wurde,

hat genannter sieur, der teilweise für die Bezahlung der Preise und Anzeigen aufzukommen, die Summe von ... gegeben, und für Errichtung und Gründung des Puy die Summe von ...

Man sehe im Kapitel der Namen der Gründer, sowohl für die gegenwärtige Schenkung des genannten sieur, als wegen der Schenkung der übrigen für das Puy.

Es werden, wie gesagt wurde, mit Erlaubnis der Herren des Kapitels die zum Puy eingehenden mus. Werke von den Chorknaben und den Sängern und Lehrern der Knaben vorgetragen.

Der Chorknabenmeister wird die eingesandten Stücke in Empfang nehmen und kein anderer, um sie zu sehen und zu prüfen und sie dem Vorstand und den Sängern mitzuteilen.

Es wird mit Zustimmung aller Gründer zur Wahl eines Vorstandes

des Puy geschritten; er soll aus der Zahl der Gründer und Genossen genommen sein und gute mus. Kenntnisse haben.

Er wird auf einem Blatt Papier die zum Puy eingesandten Werke registrieren, in der oben angegebenen Form, und wird dasselbe beim Puy dem Prinzen des Jahres übergeben, damit kein Missbrauch begangen werde; darnach wird der Inhalt dieses Blattes in vorliegendes Buch eingetragen und selbst die Eigenschaft und der Stand des Vorstandes auf das seinen Namen tragende Papier geschrieben.

Der zu diesem Amte befähigte und erwählte Vorstand kann nicht umgangen werden; und aus der Zahl der Sänger werden einige abgeordnet, um die zum Puy eingesandten Werke zu beurteilen. Diese werden den Vorstand in entsprechender Weise unterstützen.

Ihre Meinung sollen auch die Deputierten beim Vortrage der Werke abgeben, ebenso die abgeordneten Confrères und andere beim Puy anwesende fähige Personen, damit die Meinungen vom Vorstand gehörig gesammelt werden können und von diesem und den genannten Gegenwärtigen ein gerechtes Urteil gefällt werden kann.

Nach gefälltem Urteil wird der von den Gründern und Genossen geleitete Prinz mit den Sängern gehen. Diese werden sich, um Gott für den glücklichen Erfolg ihres Konzerts zu danken, vor das grofse Portal der Kirche Notre-Dame begeben, und dort mit lauter Stimme die gekrönten Motetten singen. Nach jeder derselben wird den Anwesenden vom Vorstand der Name des Autors bekannt gegeben, wie im verflossenen Jahr geschah.

Bei ihrer Rückkehr in den Hof des Chorknabenhauses singen sie zusammen mit lauter Stimme die prämiierten chansons, airs und sonnets, und wird hier ebenso der Komponist bekannt gegeben.

Nachher versammeln sich der Prinz, die Gründer und Genossen zum Zeichen der Einigkeit und christlichen Eintracht bei einem bescheidenen Abendessen in demselben Hause, wozu jeder von ihnen sein Essen bringen lässt, um dem Chorknabenmeister nicht lästig zu fallen, der nur dazu verpflichtet ist, den Tisch mit Leinenzeug zu decken und notwendige Utensilien und Geschirre zu liefern und der Prinz ist gehalten den Saal zu dekorieren, in dem das Puy gefeiert wird, wobei ihn der maîstre unterstützen soll.

Im Betreff einiger nicht beschriebenen, zum Puy gehörenden Ceremonien, erforderlich zu dessen Dekoration, genügen Gewohnheit und Tradition, das Gedächtnis und die Fortsetzung desselben.*)

*) Unter den Vorstehern der Genossenschaft findet man die ehrenwertesten Namen, und auch solche Personen, die sich nur selten hinter der kleinlichen Klausel

Und damit die besten der prämiierten Werke und andere, die dessen auch würdig wären und der Kirche dienen und für den Unterricht der Chorknaben tauglich sein können, nicht verloren gehen, ist der maîstre gehalten, in 5 zu diesem Zwecke ihm übergebenen, den Fundatoren gehörenden Bücher, alle Stücke zu schreiben oder schreiben zu lassen, die prämiiert wurden oder einen Preis verdienten, mit Angabe des Autornamens. Zu diesem Zwecke wird jeder Prinz in seinem Jahre genanntem Meister auch die ihm während des Puy übergebenen, aber nicht prämiierten Werke einhändigen.

Ensuinant les noms des maîstres Musiciens auxquelz ont esté adiugez et déliurez, par chacun an, les prix du Puy de musique de la S. Cécille d'Éureux.

(Es wurden verteilt 1575 sechs Preise, 1576 und 1877 je sieben, 1578 und 1579 je fünf, 1580—89 je vier.)

1575. Den ersten Preis, die Orgel, erhielt Orlandus de Lassus aus Flandern, Kapellmeister des Herzogs von Baiern, für die Motette: „Domine Jesu Christe qui cognoscis". Ein zweites Mal ward ihm i. J. 1583 der gleiche Preis zuerkannt für die Motette: „Cantantibus Organis".

Den zweiten Preis, die Harfe, erhielt Raymond de la Cassaigne aus Gascongne, Chorknabenmeister bei Notre-Dame in Paris. Derselbe erhielt 1587 für die beste Motette den ersten Preis.

Der dritte Preis, die Laute, wurde Jac. Salmon aus der Picardie, Sänger und Kammerdiener des Königs, verliehen.

Nic. Millot, ein anderer k. Kapellsänger, erwarb den vierten Preis, die Lyra.

Und ein weiterer Kollege, Eust. du Caurroy, gewann den fünften Preis, das Horn; im nächsten Jahre, 1576, ward ihm der erste und 1583 der dritte zugesprochen.

Jeh. Boette, Chorknabenmeister bei Notre-Dame in Évreux, trug den sechsten, den Triumph, davon.

---

verschanzten, dass die Gäste ihr Essen sich zu den üblichen Gastmahlen bringen lassen sollten. So lud sieur Le Battelier 1581 die Teilnehmer am Feste grofsmütig zum Mittag- und Abendessen und folgenden Tages nach dem Requiem noch zum Frühstück ein. Dem Feste, das zu grofser Zufriedenheit und sehr heiter verlief, wohnte der Prinz Espinoy bei. — Einer der gröfsten Anziehungspunkte für die Sänger bot am Konkurstage der Vortrag der gekrönten weltlichen Lieder. Die gute Laune war da nicht verbannt und wenn der dem besten komischen Liede gewährte Preis, die silberne Flöte zuerkannt war, stimmten die Sänger der Puy fröhlich den Gesang an: „Un compagnon frèsque et gaillard". Da entfaltete sich dann die freie, normänische Heiterkeit bei den guten Weinen von Jumièges und Conihaut und jedermann ging befriedigt und ohne Reue von dannen.

1576 erhielt den 2. und 3. Preis der Chorknabenmeister aus Tournay in Flandern, Georges de la Hele,

den 4. Preis Claude Petit-Jan, Chorknabenmeister aus Verdun,

den 5. Preis, die Flöte, Cl. le Painctre, Kapellmeister des Herrn von Villeroy,

den 6. Preis ein Italiener, Fabricio Cajetan, Kapellmeister des Herrn von Guyse,

den 7. Preis Barillault, im Gefolge des Herrn von Rouville.

1577 ward der erste Preis Mich. Fabry aus der Provence, Kapellsänger der Königin Mutter, zuerkannt; derselbe erhielt auch 1589 den vierten Preis.

Den vierten Preis erwarb sich Jeh. Pennequin, Chorknabenmeister aus Arras, den fünften André Sonnoys aus Mussy-l'Evesque in der Champagne. Die Empfänger des zweiten, dritten, sechsten und siebenten Preises sind nicht genannt; es handelte sich um ein bestrittenes motet, den besten chanson, das beste air und beste sonnet.

1578 erhielten Et. Testart, Chorknabenmeister der S. Chapelle in Paris, den ersten, Jeh. Planson, Organist an der Collegialkirche S. Germain-de-l'Auxerrois in Paris, den zweiten und fünften, Jeh. Mallery den dritten u. Rob. Goussu, Kapellmeister des Herzogs von Aumale im Schlosse d'Ennet, den vierten. Letzterer trug wohl die meisten Preise davon, denn er erhielt 1580 den zweiten, 1583 den vierten, 1584 und 1585 den dritten und 1586 den ersten Preis.

1579 sind die Preisträger nicht genannt.

1580 erhielt Jeh. Gerard, Sänger und Capellan der Kathedralkirche in Évreux, den vierten Preis. Die Preisträger für den ersten (das beste motet) und dritten Preis (den besten chanson) sind nicht genannt.

1581. Erster Preis: Jac. Mauduit aus Paris, Amtsschreiber im Palais der Bittschriften. Zweiter: Mich. Nicole. Dritter: Germain Le Baudier, Chorknabenmeister in Nantes.

Die Prinzen und Mitglieder der Confrerie de Ste. Cäcilie waren folgende:

Maîstre Jeh. La Biche, Advokat am Präsidialhofe († 19. Nov. 1607).
11. Prinz, 1581; er hielt das Mittag- und Abendessen und folgenden Tages das Frühstück nach der Totenmesse frei und selbigen Tages setzte er das Abendessen des Puy fort mit Unterstützung der Genossen, alles im Schlosse von Évreux und wurde assistiert von den Sängern und Musikern der Kapelle und Kammer des

Königs, die in der Kirche am Puy sangen, nämlich den Herren de Beaulieu, de Lauriny, tiefe Bässe; Salmon, Tenor; Balifre, Alt; Bucerat, Eunuche, fähig Tenor, Alt oder Sopran zu singen und du Mesme, ebenfalls Kastrat und Sopranist; Delinet, Hornist Sr. Maj. und einer der Mitbrüder, alle ausgezeichnete und ehrenwerte Personen, welche der Prinz 7 Tage lang bei sich bewirtete und sie und ihre Leute und Pferde für die Her- und Zurückreise nach Paris entschädigte..

Robert Guériboult, Visconte de Conches et Brétheuil († Febr. 1584).

2. Prinz, 1572; hielt seine Gäste in seiner Wohnung vor S. Nicolas bei den verschiedenen Gastmahlen frei.

Guillaume Costeley, Organist und Kammerdiener des Königs († 1. Febr. 1606).

1. Prinz, 1571; folgte dem Inhalt der Ergänzung zur Stiftungsurkunde in seinem Hause du Moullin de la Planche.

Jeh. Jourdain, Priester und Chorknabenmeister der Kathedralkirche († 1572).

Jeh. Boette, Priester und gleichzeitig Chorknabenmeister und Kapellan an derselben Kirche.

18. Prinz, 1588.

Louis Le Mercié, Visconte d'Évreux.

5. Prinz, 1575; gab freie Gastereien in seinem Hause in der Pfarrei S. Thomas.

Unter ihm wurde mit Erlaubnis der Kapitelherren zum erstenmale das Puy im Hause der Chorknaben gehalten und wohnte demselben maîstre Jac. Preston aus Flandern, ein vorzüglicher Bassist, damals im Dienste des mons. de Braban, abbé de Vallemont, bei.

Thomas Du Vivier, k. Prokurator in Évreux.

13. Prinz 1583, hielt, bis auf das Frühstück, die Gastereien frei in seinem Hause de Lyeurray in der Pfarrei S. Nicolas. Er wurde assistiert von den Kapellsängern des berühmten Fürsten mons. le cardinal de Guyse, nämlich Réné de la Grange aus der Touraine, und Gabr. Leblond, Champagneser, Chorknaben der Kapelle, P. Guedron aus Beausse, der, obwohl seine Stimme noch mutierte, sehr gut Alt sang, Guill. Briot, Joyenuillois, sehr harmonischer (sic?) Bassist und M. Fabry, Provençale, Meister und Dirigent, Tenorist, alle ausgezeichnete Personen. Weiter sieur Delivet, Mitbruder, Hornist S. Maj. Alle wurden vom Prince bewirtet und entschädigt, auch für ihre Pferde von S. Germain-en-Laye und zurück.

Jeh. de la Rocque, Präsident des cours des aides der Normandie, für sich und seinen Sohn Louis, der am 2. Tag vor dem Cäcilienfeste 1571 geb. wurde. († Nov. 1584.)

3. Prinz, 1584; hielt die Gastmahle im Dekanatshause frei.

Jeh. Guiffard, Kanonikus an der Kathedrale.

14. Prinz, 1584; er wurde assistiert von den von ihm durch 5 Tage bewirteten Kapellisten des mons. d'O, unter Direktion des Me Toussaintz, Savary, der den Orgelpreis für die beste Motette erhielt, und den Musikern des abbé de Vallemont, unter denen Pascal de l'Estocart der Preis der Harfe für seine Motette zuerkannt wurde.

Rob. Féret, Pfarrer von Parc und Kanonikus an der Kathedrale († 1583).

10. Prinz, 1580; er hielt, wie der Vorhergehende, alle Mahlzeiten frei.

Guy de Lymoges, abbé de Lisle-Dieu und Kanonikus an der Kathedrale.

4. Prinz, 1574; bewirtete seine Gäste im Dekanatshause.

Raoul Boullenc, sieur de Blanfossé, Schatzmeister der Kathedralkirche († 1593) und Jac. Boullenc, sein Bruder, sieur d'Angerville-la-Riviére, Verwalter der Wasser und Wälder.

Ersterer war der 6. Prinz, 1576, und hielt die Gastungen frei in seinem Kanonialhause. Das Puy wurde im Hause der Chorknaben gehalten und ward unterstützt von der Kapelle des mons. de Villeroy, deren Meister Claude Le Painctre war.

Der andere war der 9. Prinz, 1579, gab die Mahlzeiten im Hause seines Bruders, mons. de Blanfossé, und hielt das Puy im Kanonialhause.

Jeh. Du Pray, Kanoniker an der Kathedrale.

16. Prinz, 1586.

Jeh. Le Doulx, Präsident am Präsidialsitz.

7. Prinz, 1577; hielt freie Mahlzeiten in seinem Hause in der Pfarrei S. Nicolas und das Puy im Hause der Chorknaben.

Eust. Le Flament, Pfarrer und souschantre an der Kathedrale.

Jac. De Battelier, Advokat.

17. Prinz, 1587; er empfing seine Genossen in seinem Hause vor dem Schlosse. Dem Puy wohnten der Prinz d'Espinoy und seine Gemahlin bei.

Jeh. Berthault, Pfarrer, Kaplan u. bassecontre der Kathedrale († 1593).

19. Prinz, 1589; hielt glänzende und fröhliche Mahlzeiten mit Unterstützung der Brüderschaft und wurde unter andern assistiert von sieur Du Camp, einem der Bassisten der k. Kapelle.

Franc. Martin, Pfarrer, Kaplan an der Kapelle S. Jehan und gewöhnlicher Austeiler der Herren vom Kapitel.

20. Prinz, 1590; hielt die Mahlzeiten mit Unterstützung der Confrères. Das Puy wurde in diesem Jahre, der Unruhen wegen, nicht gefeiert.

Rob. Motté, Pfarrer von Garguesalle, Sänger in der k. Kapelle († 1587).

Jeh. Du Buz, Organist und Kapellan der Kathedralkirche († 1578).

Mauxe Challumeau, Pfarrer und Kaplan an der Hochzeitskapelle der Kathedralkirche.

Er wurde 1578, als mons. l'abbé de la Noe Prinz war, aus der Genossenschaftsliste gestrichen, weil er seit seiner Aufnahme sich ohne Entschuldigung aller Verpflichtungen entzogen hatte.

Ebenso erging es aus gleichen Gründen seinem Bruder Olivier, Kaplan und Wochengeistlicher an der Kathedrale.

Achilles de La Presle, Pfarrer von Eccauville.

21. Prinz, 1591; hielt die Mahlzeit mit Hilfe der Brüderschaft; das Puy konnte der fortlaufenden Unruhen wegen wieder nicht gefeiert werden.

Nic. Le Bel, Sänger und Kaplan an der Kathedrale.

22. Prinz, 1592.

Rob. de Quenet, abbé de Conches et de la Noe († 1584).

8. Prinz 1578. Bei dem diesjährigen Feste war die Prinzessin von Aumale anwesend.

Adrian De Quenet, prieur de Friardel et archidiacre d'Ouche.

Nic. de Braban, abbé de Vallemont († 1587 im Schlosse Gaillon).

12. Prinz, 1582.

Hector De Herbouville, sieur de Briquetot, Ritter des k. Ordens, Gouverneur und Hauptmann von Gaillon. Er hatte schriftlich alljährlich einen Thaler zu geben versprochen, aber nie etwas bezahlt.

Der hohe und mächtige Fürst Charles de Lorrain, Duc d'Aumale, Pair et grand veneur de France.

Claude De Maillet, sieur de Corneville († 1587).

15. Prinz, 1585; hielt freie Mahle im Kanonialhause des mons. de Blanfossé, seines Schwagers. Er wurde assistiert von mehreren guten und vorzüglichen Sängern, darunter P. Le Large, Bassist der Königin-Mutter und Guy Le Page von Chartres im Dienste des abbé de Vallemont.

Nic. Delivet, Kammerdiener des Königs (Hornist).

Jeh. Girard, Kaplan und Sänger an der Kathedrale.
R. Goussu, Kapellmeister des Herzogs von Aumale.
M. Le Flament, einstiges Mitglied des Knabenchors an der Kathedrale.
28. Prinz, 1589.
Jeh. Bacheler, bassecontre und chapellain an der Kathedrale.
Guill. Hourri, doyen des Knabenchors an dieser Kirche.
Roch D'Argillières, Orgelbauer.
Fr. Delangle, chapellain des Anges und Organist an der Kathedrale.
26. Prinz, 1587.
Loys de Fontenay, Cl. Belamy und Eust. Picot, Sänger und Wochenpriester.
Nic. Moreau, chapellain und bassecontre.
Noël Guillart, 23. Prinz, 1593. Jeh. Le Vavasseur, 24. Prinz, 1594. Laur. Chartier, 25. Prinz, 1595. Jos. Le Mercier, 27. Prinz, 1597. Challumeau, 29. Prinz, 1599. Jeh. Le Mercyer, 30. Prinz, 1600. Louys De La Rocque (Sohn Jehans, des 3. Prinzen), 31. Prinz, 1601. Jeh. Girard, 32. Prinz, 1602.

Obwohl die s. Z. von 21 Personen gegründete Brüderschaft S. Cecile bis 1612 (1614) bestand, scheint man doch seit 1603 keine Prinzen mehr gewählt zu haben, wenigstens findet sich die Reihe derselben in den Akten nicht fortgesetzt. Im Ganzen hatten 97 Personen der Brüderschaft angehört; im letzten Jahre ihres Bestehens waren ihr noch 11 Mitglieder beigetreten. Während ihres Bestandes waren 46 Mitglieder gestorben, 2 wurden ausgeschlossen, zuletzt zählte man noch 49. Seit 1589 scheinen keine Preise mehr verteilt worden zu sein. Der Kriegsunruhen wegen fiel 1590 und 1591 das Puy aus und ist wohl nachher nicht wieder aufgenommen worden. Aufser manchen auswärtigen Sängern und Musikern, die sich bei diesen festlichen Aufführungen beteiligten, fanden sich auch weither, selbst von Paris und Flandern u. a. Orten und Gegenden, Mitwirkende ein, so aus der Kapelle und Kammer des Königs und der Königin-Mutter, aus der Kapelle des Abts von Vallemont, des Kardinals von Guise, des Herrn von Villeroy u. s. w. Diese mehr oder minder zahlreiche Mitwirkung fremder Künstler gab dann auch den in Rede stehenden Konzerten besonders festlichen Charakter und aufsehenerregende Wichtigkeit.

Noch i. J. 1646 beklagt der Volksdichter David Ferrand in einer seiner Poesien, dass die schönen alten Gebräuche verschwunden

l und das Pay, das die besten Meister so feierlich und ehrenvoll durch Preise auszuzeichnen pflegte, ganz aufgehört habe.

„O vergangene Zeit, wo nach altem Gebrauch
an erhabenem Ort St. Cäcilia man ehrte!
Dann, nach heiliger Pflicht, gedachte man auch
der Meister der Kunst, deren Werke man hörte.
Ruhmvolle Preise erhielten sie,
Denn nur bei dieser Ceremonie
ertönte Wohllaut rein-edler Harmonie.
Euterpe war dort und die ihr dienten,
vortrefflicher Sang liefs jed Leid verschwinden,
und jeder, der diese Lieder hörte,
sprach, dass Musik höchste Lust ihm gewährte."
(La Muse normande de D. Ferrand. Rouen 1655.)

„Zu Baden underm heiſſen Stein".

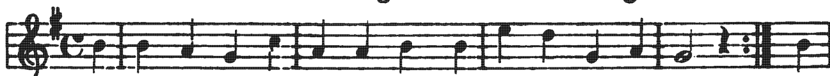
(Wilh. Tappert.)

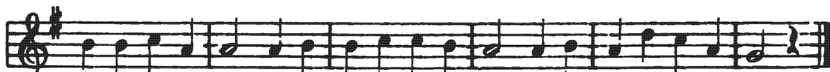
Bezugnehmend auf die interessante Abhandlung des Herrn Dr. *Nagel* (in Nr. 6 der M. f. M.) erlaube ich mir die Mitteilung, dass das Lied sich auch in *Joh. Wilhelm Simler's* Gedichten, und zwar in der zweiten (vermehrten) Ausgabe von 1653 befindet. (Die erste erschien 1648.) Im Register ist dasselbe durch ein Sternchen als neuer Gesang bezeichnet. Simler war „Zuchtherr im Collegio parthenico" zu Zürich, — also wohl Inspektor eines Fräulein-Stifts, oder sollte er ganz einfach Direktor einer höheren Töchterschule gewesen sein? Nach Jöcher „florirte" er als deutscher Poet 1648. Sein Tod erfolgte 1672. Ich besitze die zweite Ausgabe der Gedichte. In der Widmung führt der Autor Klage über den gröſseren Teil „teutscher Poeten und Reymenschmiede" seiner Zeit, die nichts anderes, „dan von der elenden Heiden Götter und Göttinnen, alſs der leichtfertigen Venus und ihrem garstigen ſohn Cupido, oder andern unnützen narrenpossen zu dichten gewusst". Die Sammlung ist sieben Ratsherren der Stadt Zürich gewidmet, die Simler „Günnere, Vettere, Schwägere und Gefättere" anredet. (Gönner, Vetter, Schwäger und Gevatter.) Nach seiner Angabe hat ein trefflicher Musikant die Gesänge teils transponiert (d. h. vorhandene Melodieen benutzt), teils neu komponiert. Der „Treffliche" muss ein arger Stümper gewesen sein. Datiert ist die Vorrede: Zürich, den 28. tag Brachmonats 1648.

Auf den Seiten 286 und 287 befindet sich der vierstimmige Tonsatz, nach der Weise der damaligen Zeit, nicht in Partitur, sondern jede Stimme für sich:

Cantus.	Altus.
Tenor.	Basis.

Hinter dem Worte Cantus stehen die Buchstaben H. H. Vielleicht sind es die Initialen des „vortrefflichen Musikanten“, möglicherweise soll dadurch aber angedeutet werden, dass bei dieser Nummer ein anderer seine Hand im Spiele hatte. Auch dieser Andere war kein Lumen. Der harmonische Satz ist ungeschickt und der Wiedergabe an dieser Stelle nicht wert. Ich schäle nur die Melodie heraus und suche die mutmaſsliche Urgestalt derselben zu gewinnen:





Die Melodie ist einem andern Liede entnommen, wie aus der Überschrift des Seite 288 und 289 vollständig abgedruckten Textes sich ergiebt. Es heiſst dort:

Ein alt- und geistliches, anietz um etwas verbessertes Baderlied.

In der weis: Singen wil ich aufs hertzen grund.

Simler hat das alte und geistliche Lied für Badende ein wenig verändert. Die zwölf „entsetzlich platten Strophen“ (vgl. Monatshefte S. 95) wurden durch ihn nicht ohne Geschick auf sieben reduziert. Ich meine, die Mitteilung seiner Umdichtung gehöre hierher, füge also noch Strophe 2—7 bei.

2. Gesundheit ist ein kostlich ding,
   so alles übertrifft,
   wird aber oft geachtet ring,
   und drum verkehrt in gifft:
   auch endtlich gar benommen
   den bösen und den frommen:
   das hat die sünd gestifft.

3. An krankheit manchem nie gebricht,
   und anderm ungelük:
   doch wird es ihm zum heil gericht,

aufs Gottes gnadenblik:
der suchet mit verlangen,
uns flüchtige zufangen
mit solchem Liebestrik.

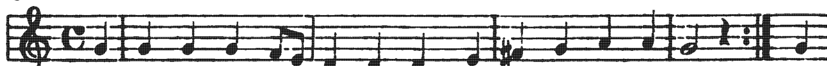
4. Die krankheit ist der seelen gsund,
wie Davids Psalter sagt,
zum Herren schreyt, aufs Hertzensgrund,
wer an dem Artzt verzagt:
die sünden er erkännet,
sich einen sünder nännet,
und seinem Heiland klagt.

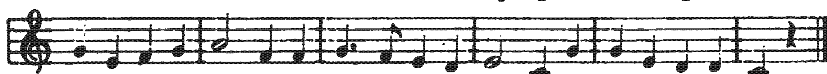
5. Darumb sich keiner spehr, noch poch,
den Gott krank haben wil,
er mag sich nicht erwehren doch,
noch ändern dises zil:
geduldig sol er leiden,
verbottne mittel meiden,
vertrauen keim zuviel.

6. O aller gnaden Brunnenquell,
auch dises wasser rühr,
damit, an seinem schaden, schnell
ein Bader heylung spür!
Lobopfer ich dir gebe,
so lang es heisst: ich lebe:
dir dank ich für und für.

7. Ich bitte dich, o Herr, zugleich,
wan meine Cur ist aufs,
dafs deine hülff von mir nicht weich,
mich wiederbring zu haufs:
damit, nach allen kräfften,
ich meinen brufsgeschäfften
abwarte sonder graufs.

Mit der Fassung, welche Herr Nagel für die im Züricher Drucke von 1617 vorhandene Melodie empfiehlt, bin ich nicht ganz einverstanden. Nach meinem Dafürhalten müsste die Weise folgende Gestalt bekommen:





Die Melodie ist mir nicht völlig fremd, in irgend einem der unzähligen Lautenbücher, die durch meine Hände gegangen sind, wird sie wohl gestanden haben. Dem Liede, für welches sie zuerst bestimmt war:

Es taget unterm hohlen Stein,
Scheint uns der Mond darein, —

bin ich niemals begegnet.

Mitteilungen.

* In dem Aufsatze über Girolamo Fantini hat sich S. 135 der Herr Verfasser beim 2. Beispiele im Schlüssel versehen; nicht auf der 2. Linie, sondern auf der 1. Linie steht der Violinschlüssel und wird die Stelle dadurch ganz natürlich. Ferner macht Herr Tappert darauf aufmerksam, dass der S. 133 angeführte Tanzname „*Brando*“ der bekannte Branle sein soll und führt weiter aus: „Das Wort rührt von einem Lesefehler her: Branle oder Bransle, die ursprüngliche Form, ist durch undeutliche Schrift in Brande verwandelt worden — im Ms. Z. 32 der Kgl. Bibl. zu Berlin liest man einmal „Brande gay“ (lustiger Bransle). Aus Brande hat irgend Einer Brando (ital. Schwert) herausgedeutet.“

* Verzeichnis der musikalischen (sic?) Autographe von *Ludwig van Beethoven*, sowie einer Anzahl von alten, grofsenteils vom Meister mit eigenhändigen Zusätzen versehenen Abschriften im Besitze von A. Artaria in Wien. Auf Grundlage einer Aufnahme *Gustav Nottebohm*'s, neuerlich durchgesehen von Prof. Dr. *Guido Adler*. Diese Sammlung bildet den gegenwärtigen Bestand der aus dem musikalischen (?) Nachlasse Beethoven's (Versteigerung in Wien, Winter 1827/28) durch die Firma Artaria & Co. erworbenen Stücke. Wien 1890. Im Selbstverlage des Besitzers. Druck von Friedrich Jasper. In 4°. 22 Seiten mit 93 Nrn. und 3 im Anhange. Der umfangreiche Titel kann zugleich als Vorwort dienen. Die Beschreibung jedes Ms. ist genau, übersichtlich und ausreichend und dabei doch knapp in der Form. Es ist eine sehr wertvolle Gabe und reich an Piecen aus allen Lebenszeiten des Meisters, von der Kindheit bis zum Abschlusse seines Lebens. Vieles davon ist noch ungedruckt. Die Monatsh. werden in nächster Zeit die Autographe im Besitze der berliner Kgl. Bibliothek nach einer Beschreibung des Herrn Dr. Kalischer bringen.

* Die Chorgesänge des lateinisch-deutschen Schuldramas im 16. Jahrh. von *R. v. Liliencron*, in der Vierteljahrsschrift 6. Jahrg. S. 309, behandelt in ausführlicher Darstellung und mit zahlreichen Musikbeispielen obiges Thema. Der Herr Verfasser gelangt zu dem Ergebnis, dass die eingeschobenen Chorgesänge in den alten Dramen eine Nachahmung der im Anfange des 16. Jahrhs. entstandenen Kompositionen Horazischer Oden von Tritonius, Hoffheimer, Senfl u. a. sind und dann auf das deutsche Kirchenlied übertragen wurden.

* Das 3. Stück des 3. Teils der Tijdschrift der Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis (Amst. 1890, Fred. Muller & Co. 8°.) enthält das 1572 erschienene „Een duytsch musyck boeck“ (siehe Bibliogr. der Musik-Smlwk.

S. 184: 1572) im Textabdruck, einigen Melodien und 3 vierstim. Tonsätzen von *Ger. Turnhout* (Nr. 4), *Theo. Evertz* (Nr. 18) u. *Jean de Latre* (Nr. 23). Ferner 17 Gedichte nebst einigen Melodien aus dem „Kamper Liedboek", von dem sich nur Fragmente erhalten haben. Diesen folgen noch 3 altniederländische Volksweisen mit Melodie. Eine Beschreibung zweier Ausgaben der „Singende Swaen" von 1655 und 1664 beschliefst das Heft. Die Mitteilungen sind sehr dankenswert, doch warum teilt man nicht alle Melodien der Liederbücher mit? Der Raum spricht doch bei einer historischen Zeitschrift in zwanglosen Heften nicht mit. Ferner wäre es wünschenswert, wenn so seltene Drucke wie das Kamper Liederbuch einer genauen bibliographischen Beschreibung unterzogen würden. Der Verfasser weist aber nur auf den 1. Bd. derselben Zeitschrift hin, in der aber auch nur ganz allgemein des Druckes erwähnt wird. Auch wäre es sehr wünschenswert, wenn bei jedem Werke der Fundort genannt würde, doch leider fehlen dagegen noch die meisten Musikschriftsteller.

* Mitteilungen der Musikalienhandlung Breitkopf & Härtel in Leipzig. Nr. 28. Sept. 1890. *Seb. Bach*'s wohltemperiertes Klavier erscheint in einer neu revidierten Ausgabe von Rob. Franz und Otto Dresel. — Deutsche Lieder aus dem 15. und 16. Jh. für eine Singst. mit Pfte. von *Peter Druffel*. 18 Nrn. — *Reinhard Keiser:* Suite aus den Opern Adonis, Janus, La forza della virtù, Claudius, Orpheus, Diana und Tomyris. Zusammengestellt von Dr. Fr. Zelle. Für Streichorchester. (Auch f. Viol. und Pfte. und Pfte. allein.) — *G. F. Händel*: 6 Sonaten f. Viol. Mit Verzierungen und Pfte. von F. A. Gevaert. — Von den Gesamtausgaben erscheint der 37. Jahrg. von Seb. Bach, 10 Kantaten. Der 22. Bd. von Palestrina, 13. Buch der Messen. Serie 15, Bd. 4 von Frz. Schubert. Der 9. Bd. von Heinr. Schütz, Symphoniae sacrae. Ausgewählte Werke von Louis Spohr. Aufserdem neue Werke.

* Mitteilungen für Autographensammler. Begründet 1884 von E. Fischer von Röslerstamm in Graz, ist in den Verlag und Redaktion des Herrn *Richard Bertling* in Dresden übergegangen. Der Preis beträgt jährl. 4 M. Probenummer besorgt jede Buchhandlung.

* Autoren- und Sachregister zu den bedeutendsten deutschen Zeitschriften 1886—1889 und zu verschiedenen Sammlungen von W. M. Griswold, Herausgeber des „Index to essays" des „Annual Index" u. s. w. Cambridge (Mass.) Vereinigte Staaten (N.-Amerika) 1890. 4°. 49 S. Pr. 12 M. Ausgezogen sind 15 Zeitschriften, teils wissenschaftlichen, teils belletristischen Inhaltes. Die Musik kommt nur nebenbei vor. Das Unternehmen wäre sehr verdienstlich, wenn es sich nur auf rein wissenschaftliche Blätter beschränkte und Zeitschriften wie Nord und Süd, Über Land und Meer, Vom Fels zum Meer u. a. vermiede.

* Die Buchhandlung *Gustav Fock* in Leipzig, Centralstelle für Dissertationen und Schulprogramme zeigt im bibliographischen Monatsbericht über neu erscheinende Schul- und Universitätsschriften an, dass vom September 1889 bis 1890: 3345 Dissertationen, Programmabhandlungen, Habilitations- und Gelegenheitsschriften erschienen sind, deren Mehrzahl nicht in den Buchhandel kommen. Klassische Philologie und Altertumswissenschaften haben es bis auf 416 Schriften gebracht, die Medizin auf 1200, bildende Künste auf 12 und die Musik auf 3. Obige Verlagshandlung versendet das Verzeichnis auf Bestellung.

* Hierbei zwei Beilagen: 1. Fortsetzung zum Kataloge der Musik-Sammlung der Kgl. öffentl. Bibliothek zu Dresden. Bg. 18. 2. Prospekt über die Musikzeitung „der Chorgesang".

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

MONATSHEFTE

für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XXII. Jahrgang. 1890.	Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf. — Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.	No. 12.

Ein unbekanntes Zürcher Gesangbuch.

Philipp Wackernagel gab uns in dem bibliographischen Anhange zum 4. Bande seines verdienstvollen Werkes über das deutsche Kirchenlied S. 1123 Kunde von einem Zürcher Gesangbuch, das er aber wegen des defekten Titelblattes nicht genauer zu bezeichnen und auch nicht in ein bestimmtes Jahr zu verweisen wusste. Verschiedene Vermutungen und Vergleichungen führten ihn dahin, das Buch auf ca. 1560 zu setzen.

Bereits in meiner Schrift über das deutsche Kirchenlied der Schweiz im Reformationszeitalter (Frauenfeld, Huber 1889) hatte ich aus verschiedenen Gründen, entgegen der Annahme Wackernagel's die Liedersammlung in die Zeit zwischen 1570 — 1588 verwiesen, indem ich die Abhängigkeit des Büchleins von der Zürcher Sammlung von 1570 nachwies. Eine genauere Datierung war mir damals nicht möglich, da das von mir benutzte Exemplar der Zürcher Kantonalbibliothek ebenfalls eines Titelblattes entbehrt.

Jetzt ist es möglich das Gesangbuch genauer zu datieren. Auf der Stadtbibliothek Zürich findet sich das folgende bis auf das letzte Blatt wohlerhaltene Exemplar (XXVIII 418a)

Psalmenbůchle |
Sampt anderen Geistli- |
chen Liederen / von allen so
vor vnd yetz nüw gedichtet / in
ein rächte ordnung zu-
samen gestellet.
[Froschouer Wappen] | MD LXXX.

In vorstehendem Titel sind die von Wackernagel angeführten Buchstaben des defekten Titelblattes in dem von ihm eingesehenen Exemplar fettgedruckt. Schon das lässt auf denselben Titel schliessen. Der Inhalt unseres Gesangbuches deckt sich nun aber ganz genau mit dem Wackernagelschen von ca. 1560. Nicht nur sämtliche Lieder sind darin enthalten, die Seitenzahl, die Druckfehler, alles stimmt wörtlich überein. Wir gehen daher nicht fehl, wenn wir die von Wackernagel ins Jahr 1560 gesetzte Ausgabe mit der unsrigen für identisch halten. Damit fällt Wackernagel's Vermutung dahin und ergiebt sich, dass das Buch aus dem Jahre 1580 stammt.

Es sei mir gestattet an dieser Stelle auf die Melodien der schweizerischen Gesangbücher aufmerksam zu machen. So ist das Zwick'sche Büchlein von 1540 Quelle von nicht weniger als zwanzig zum Teil recht hübscher und sehr origineller Melodien. Auch die späteren Gesangbücher sind reich an eigenen Melodien sowohl, als auch an charakteristischen Bearbeitungen bekannter damals sehr beliebter Volksmelodien. Es würde sich wohl der Mühe lohnen diese Weisen einmal einer genaueren Untersuchung zu unterziehen.

Unterstraſs-Zürich.

Dr. Theodor Odinga.

Ein Liederbuch von Oeglin.

Die Kgl. Bibliothek zu Berlin besitzt den Discantus eines deutschen Liederbuches ohne Titel und Drucker in kl. quer 4°, signiert a — k und 2 Bll. aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts. Es beginnt mit dem Liede: „Mit got so wöl wirs heben an" und schliesst mit Nr. 38 „Gottes namen faren wir". Notenformen, Schlüssel und Textdruck ergaben nach sorgfältiger Prüfung, dass der Druck mit denselben Lettern hergestellt ist wie das Oeglin'sche Liederbuch von 1512, welches den 9. Bd. der Publikation bildet. Hier wie dort ist nirgends ein Autor genannt. Das Titelbl. weist nur den Namen der Stimme auf, nämlich in gothischen Lettern: Diſcantus. Der Text ist nur mit den Anfangsworten verzeichnet. Durch Vergleich habe ich eine Anzahl Lieder in anderen Liederbüchern dieser Zeit als bekannt feststellen können. Auffallend ist es und fast gegen die Annahme streitend, dass der vorliegende Discantus ein Oeglin'scher Druck sein soll, obgleich die Übereinstimmung im Übrigen täuschend ist, die Aufnahme des Liedes „Hertzliebstes bild" Bl. 14, welches sich unter

Nr. 37 im Oeglin'schen Drucke von 1512 auch findet und beide Tonsätze von Paul Hoffheimer herrühren. Eine Erklärung dieser Thatsache lässt sich kaum finden, man müsste eben nur ein Versehen voraussetzen, wie es allerdings noch heute manchem Herausgeber passiert (z. B. Franz Commer in Berlin). — Ich verzeichne nun die Lieder in alphabetischer Ordnung genau in der Orthographie des Originals und mit Angabe der Notenanfänge, die alle in der eingestrichenen Oktave stehen, mit Ausnahme derjenigen Noten, die mit 2 Strichelchen versehen sind und die zweigestrichene Oktave anzeigen. Vielleicht wird auf irgend einer Bibliothek ein und die andere dazu gehörige Stimme entdeckt.

A. höchste Frucht, Bl. 19, c" a c" . b a g a.
Ach hertzigs hertz, Bl. 3, g g . f e d.
Ach hilf mich laid, Bl. 25, f e e e d e f. (Arnt von Aich, fol. 22.)
Ach jupiter, Bl. 27, f g a b g c. (A. von Aich, fol. 40.)
Ach unfals schwer, Bl. 14, a a a g a c h a.
Ach was wil doch, Bl. 33, c" d" d" c" a b g a f. (A. von Aich, fol. 20 und Egenolff, Reutterl. Nr. 29.)
Aim yeden gfelt sein, Bl. 36, g a . g f e e c". (A. v. Aich, 10.)
Ain frölich wesen, Bl. 29, d' d d f . e d c. (A. v. Aich, 28.)
Ainigs ain, schön, Bl. 22, e . f g a f e g f e. (A. v. Aich, 26.)
Ain junckfraw bild, Bl. 6, e f . e d d — g.
All mein gedenck, Bl. 34, e e e g g e f g f.
Als dings ain weil, Bl. 10, f a . h e f f" e" d" c".
An dich kan ich nit frewen, Bl. 9, g f g a b c d b a g. (Gassenhawerlin 1535, 31.) (A. v. Aich, 5.)
Apollo aller kunst ain, Bl. 13, f f g a b a g f. (Ms. Stadtb. Augsburg, Nr. 142a, fol. 32. In Ms. 463 in St. Gallen, Nr. 85, derselbe Tonsatz mit Adam de Fulda gezeichnet. A. v. Aich, 72.)
Auff diser erdt, Bl. 19, c a a g a f g a.
Aufs hertzen grundt, Bl. 2, e . f g e a g f e. (A. v. Aich, 12.)
Betracht vnd acht, Bl. 5, g g g f a g g f.
Da ich mein herz, Bl. 32, h e h c" h d" . c" h. (A. v. Aich, 14.)
Da künig salomon, Bl. 8, e e f g g g a g.
Das kalb gat, Bl. 4, d f g f a g f. (A. v. Aich, 11.)
Dein lieb durchdringt, Bl. 35, c". b a b a . g f.
Dein murren macht, Bl. 3, f f g a g f e.
Der welte lauff, Bl. 8, f a a d c d f e. (A. v. Aich, 7.)
Die lieb zwingt mich, Bl. 11, e d e f g . f e.
Du linderst mir, Bl. 23, c" d d g c b a b a.

Ein, siehe Ain.
Entzindt mein gmüt, Bl. 31, g.fgb.agfg.
Es wundert recht, Bl. 34, ahedcha.
F. du mein schatz, Bl. 15, g" gfeef.ed. (Reuterliedlin 1535, 32.)
Fieg höchster hort, Bl. 30, gffe.fge.fg.
Fil hinderlist, Bl. 24, e.hag.fede. (A. v. Aich, 4.)
Frid gib mir herr, Bl. 16, eaagef.ed. (A. v. Aich, 76.)
Fro ist mein hertz, Bl. 31, caace.bagg.
Für alle frewd, Bl. 12, ac" hagfed.
Gantz mit gewalt, Bl. 24, aehagfef.
Gantz rechte lieb, Bl. 36, aggfc" df.de.
Glück hoffnung, Bl. 20, c" egfagfg.
Hertzlichen ich, Bl. 28, c" haggfg.
Hertzliebstes bild, Bl. 14, ggch.cde. (Oeglin 1512, 37. — Forster 1, 63 v. Hoffheimer.)
Hertzliebste fraw, Bl. 28, aaagb.agf.
Hertz mut vnd syn, Bl. 17, d.efg.fed.
Ich klag vnd rew, Bl. 7, degfgfedc. (A. v. Aich, 14. Forster 1, 84.)
Ich lach der schwenck, Bl. 2, fffadfgba.
Ich will vnd muss ain bulen, Bl. 18, occccbeaf — a.bcebebag.
(In) Gottes namen faren wir, Bl. 38, gggag.ahc. (Derselbe Discant in dem 3stim. Tonsatze, o. Autor, im Samlwk. 1538h, Nr. 100.)
In rechter lieb vnd, Bl. 4, dddg.fede.
Jetzt schaiden, Bl. 11, gffgedg. (A. v. Aich, 2. Gassenhawerlin 1535, 29.)
Las mich mein sach, Bl. 26, a.he.hagf.
Liebs maidlein gut, Bl. 18, eddec" hc".
Mein ainigs a, Bl. 30, a.bcdc.bagf. (Nach Forster 1, 29 und Reuterliedl. 1535, 28 von Paul Hoffheimer.)
Mein hertzigs a, Bl. 5, gfge — effe. (A. v. Aich, 5. Gassenhawerlin 1535, 32.)
Mit got so wöll wirs heben an, Bl. 1, hehchc.haga — ga.hc.
Möcht es gesein, Bl. 29, ac" hagfe.fga.
Nach allem wunsch, Bl. 17, gfba.gfe.ded. (A. v. Aich, 7.)
Nach lust hab ichs, Bl. 16, dccb.cdefgaba.
Nächtlicher zeit, Bl. 7, ffeded.ef.
Nye noch nymmer, Bl. 6, gchcahagacha. (A. v. Aich, 3. Gassenhawerlin 1535, 30.)
Nit lach der sach, Bl. 20, gfg.ahagfe.

Ohn dich kan ich, siehe An dich.
O ihesu christ, Bl. 37, h d . c h — h g c . h h.
O unfals dück, Bl. 32, c"c"c"c"a . g a b c".
Schickt sich die zeit, Bl. 26, e d c e . f g a g f g.
So nit mag sein, Bl. 21, c". h a g . a . g f e f.
Ursprung der lieb, Bl. 21, f f f f f e f g f. (A. v. Aich. 22.)
Viel hinderlist, siehe Fil hinderlist.
Wa ich mit lieb nit, Bl. 22, f c" b a g a . d g c b c.
Wann sich der unfal, Bl. 15, g f g b a g g f g b c b b a.
Warnach der mensch, Bl. 12, a a a g . a b c"d"c". h c".
Was ich durch glück, Bl. 10, a g a d' g f g b a. (A. v. Aich, 9.)
Wie du nun wilt, Bl. 9, c g a e . d c d e g a f e. (A. v. Aich, 17.)
Wo ich, siehe Wa ich.
Wonach der mensch, siehe Warnach.
Zû trost erwelt, Bl. 23, f . e f e d c d . e f g a f e a g a.

Rob. Eitner.

Unbekannte Musik-Sammelwerke im british Museum

beschrieben von Wm. Barclay Squire, Esq.

(1549.) Tenor | Il Vero Terzo Libro | Di Madrigali De Diversi Avtori | a note negre, Composti da Eccellentissimi Musici, con la canzon di cal- | d' arrost, nouamente dato in luce. | A Qvattro [Dr.-Z.] Voci | In Venetia Appresso | Antonio Gardane. | 1549. | Quer 4⁰.

p. Contents.

1. Menttre gl' ardenti. Archadelt.
2. Come piu amar. Archadelt.
3. Non so s'habbia speranza. Henricus Scaffen.
4. Felice l'alma. Ihan Gero.
5. Pace non trouo. Yuo.
6. Non e lasso martire. Cimello.
7. Dici o cor mio. Il Conte.
8. Zerbin la debil voce. Tiberio Fabrianese.
9. Miser chi mal' oprando. Tiberio Fabrianese.
10. Qvand' io mi uolgh'. Anselmo de Reulx.
11. Qvante uolte diss' io. Adriano.

12. Vinto dal gran' ardo. Henricus Scaffen.
13. Porta negli occhi. Costantio Festa.
14. Vnica speme mia. Henricus Scaffen.
15. Donna pensat' in che miseria. Vincenzo Ferro.
16. Come s'allegr' il cielo. Henricus Scaffen.
17. Tra freddi monti. Archadelt.
18. Tv m' hai cor mio. Giouan Nasco.
19. Signor gradit' & raro.
20. Vn bacio furioso. Costantio Festa.
21. Vn ragazz' una rozz'. Ihan Gero.
22. Non romor di tamburi. Vincenzo Ruffo.
23. Dolce mio ben. Ioan Contino.
24. Nel coglier' & gustare. Perissone.
25. Qval piu diuers' & noua cosa. Adriano.
26. Era la mia uirtu.
27. Laccio di set' & d'oro. Giouan Nasco.
28. Veggi' hor con gli occhi. Costantio Festa.
29. Lasso diceua ch'io non ho difesa. Giouan Nasco.
29. Cald' arost. Iaques de Ponte.
30. Tavola.

Brit. Mus. Tenor of part only.

(1565.) Canto. | Il Primo Libro | De Canzon Napolitane | A Tre Voci, | Con Dve Alla Venetiana | Di *Givlio Bonagivnta* | Da San Genesi, | Et d'altri Auttori di nouo poste in Luce. | Con gratia et privilegio. | [Dr.-Z. Angel on winged sphere.] | In Venetia appresso Girolamo Scotto. 1565. | 8⁰.

Canto. 20 fol. pag. 3—39. Reg. A in 8, A in 8, C in 4. Ded. to Signor Gabrielle Otto Bono, dated: Di Venetia a di XXV. di Ottob. MDLXV.

p. Contents.

3. O bocca dolce. Giulio Bonagiunta.
4. Gersera andai. Francesco Bonardo.
5. Tanto t'adoro. Claudio da Coreggio.
6. Dolci colli. Francesco de Landis.
7. A casa un'giorno. Giulio Bonagiunta. 1. Stanza.
8. Vaga d'udir. Giulio Bonagiunta.
9. Con quel poco. Giulio Bonagiunta.
10. Mentre, ch'ella le piaghe. Giulio Bonagiunta. 4. Stanza.
11. Ho'intesso dir. Francesco Bonardo.
12. Madonna tu. Francesco Bonardo.

13. Son stato ca. Francesco Bonardo.
14. Alla Sibilla. Claudio da Coreggio.
15. All'arme. Incerto.
16. Me bisogna seruir. Incerto.
17. Non trouo pace. Incerto.
18. Segretario t'ho fatto. Francesco de Landis.
19. O saporito volto. Incerto.
20. Scis' a vna fonte. Incerto.
21. Cosi va. Francesco Londariti.
22. Chi non adora. Incerto.
23. Correte amanti. Iuo de Vento.
24. Facciami quanto. Incerto.
25. Dve cos' al mondo. Incerto.
26. Donna tu m'hai. Incerto.
27. Trenta capilli. Francesco Londarito.
28. Qvando mio padre. Incerto.
29. All'arme. Incerto.
30. Poi ch'eri cosi. Incerto.
31. Daspuo ch'al mio. Giulio Bonagionta.
36. E voraue sauer. Giulio Bonagionta.
39. Chi fa del Caualier.
[40.] Tavola delle Canzone etc.

The Brit. Mus. possesses the Canto only.

(1566.) Basso | Canzon Napolitane | A Tre Voci, | Libro Secondo | Di *L'arpa.* | *Cesaro Todino,* | *Ioan Dominico da Nola.* | Et di altri Musici in questa profession di Napolitane | eccellentifsimi non piu stampate. | [Dr.-Z. An Angel carrying in one hand a trumpet, in the other a flame, standing on a winged sphere which bears the initials O S M.] | In Vinegia MDLXVI. | Appresso Girolamo Scotto. | 8⁰.

16 fol. pag. 3—31. Reg. E & F in 8's.

Ded. „All' Illvstrssᵐᵒ ... Monsignor Dvm Ferrier" dated „In Vineggia a di 11. di Zugno. 1566" Signed „Nicolo Roiccerandet Borgognone".

p. Contents.

3. Io nauigai vn tempo. Lando.
4. Io son farfalla. Di Nolla.
5. Villanella ch'all' acqua. Incerto.
6. Con le mie mani. Ferrello.
7. Non è Amor. Todino.

8. Il di ne port'. Don Fielo.
9. Qvanto piu penso. Todino.
10. Voi lo vedere. Lando.
11. Qvesta passion d'amore. Ferrello.
12. Non mi pensaua mai. Zelano. (sic!)
13. Faccia mia bella. Di Nolla.
14. Donna tanto mi fai. Zelanno. (sic!)
15. Poi che non spero. Zelanno.
16. Donna quando ti veggio. Zelanno.
17. Sappi cor mio. Roiccerandet.
18. Deh l'altra sera. Le Roy.
19. S'io cercasse. De Nola. (sic!)
20. Si ben voltasse. Di Nolla. (sic!)
21. Nouo e strano. Zelanno.
22. Come viuer poss'io. Don Fiolo.
23. Qvando cosso. Don Fiolo.
24. Giui per acqua. Roiccerandet.
25. Occhi miei ch'al mirar. Di Nolla.
26. O Anima mia. Roiccerandet.
27. Tira tira pensier. Roiccerandet.
28. Occhi miei lassi. Roiccerandet.
29. Vorria sapere. Ioan Dominico Fior.
30. Poi che crudel. Mattee.
31. Me stato posto. Mattee.
[32.] Tavola delle Canzone etc.

Brit. Mus. has only the Basso part. Libro I. of this Collection is described in Eitner, Sammelwerke. p. 944.

(1566.) Basso | Villotte Alla Napoletana A Tre Voci, | De diuersi con vna Todescha non piu stampato: | Nouamente poste in luce. | [Dr.-Z.: a figure of Peace, seated on a globe & holding an olive (?) branch with the motto „Pax in Virtvte Tva".] | In Vinegia appresso Girolamo Scotto. | MDLXVI. | 8°.

Basso: 32 fol. pag. 2—31. Reg. E--F in 8's. (p. 32.) Tavola. Contains 26 anonymous compositions, of which 14 occur in the „Leggiadre Nimphe" of 1606 (see my description of that, infra).

Brit. Mus. Basso only.

(1566.) Canto. | Il Primo Libro | De Canzone Napolitane | A Tre Voci, | Di *Io. Leonardo Primauera.* | Con Alcvne Napolitane | di

Io. Leonardo di L'arpa, Nouamente da | lui composte & dato in Luce. | [Dr.-Z. same as Canzon Napolitane ... Lib. II. Di L'arpa &c. 1566.] | In Vinegia MDLXVI. | Appresso Girolamo Scotto. | 8°.

Canto. 16 fol. pag. 2—31. Reg. A—B in 4's.

Basso. 16 fol. pag. 2—31. Reg. E—F in 4's.

Both in Brit. Mus. A 2nd ed. is described in Eitner's Sammelwerke. p. 182.

p. Contents.

2. Tvrco Giudeo. Primauera.
3. Ardenti miei sospiri. Primauera.
4. Ardo moro. Primauera.
5. Donne leggiadre. Primauera.
6. Deh lasciatemi.
7. Bellezza ch'empi. Io. Leonardo de L'arpa.
8. Sento tal foco. Primauera.
9. Mille volte. Primauera.
10. Dormendo mi sonniua. Di Gio. Leonardo.
11. Dapoi che tu crudel. Primauera.
12. Dolc' amorose. D'incerto.
13. Qvesta donna crudel. Primauera.
14. Amor lascia mi stare. Di Gio. Leonardo di L'arpa.
15. Si hauesi tantillo. Rinaldo Burno.
16. Tre donne belle. Primauera.
17. Se di lunga. Primauera.
18. Miracolo non è.
19. Sempr' ho fuggito. Primauera.
20. E di quanto bene.
21. Donna glie ben. Primauera.
22. Vn temp' ogn' hor. De L'arpa.
23. Lvcretia gentil. De L'arpa.
24. Viuer amando. Di Carlo Tetis.
25. Qvando quando vidi. Primauera.
26. Tanti migliara. De L'arpa.
27. Vilanella ch'all acqua.
28. Marauiglia non è. Primauera.
29. Anno raggion' affe. Primauera.
30. All'arme. Primauera.
31. Corrette o scuri. Primauera.

[32.] Tavola.

(1566.) Basso | Canzone Napolitane | A Tre Voci | Secondo Libro | Di *Giulio Bonagionta* da S. Genesi & d'altri Aut- | tori nouamente poste in Luce con due Canzone | alla Giustiniana di Vicenzo Bell'-hauer. | [Dr.-Z. Angel on winged Sphere.] | In Vinegia MDLXVI. | Appresso Girolamo Scotto. | 8⁰.

Basso. 16 fol. pag. 3—31. Reg. E—F in 8's. Dedication to „Marco Milano, Dauit Grandonio, & Aluise Grimani", dated „a dì 20. Nouemb. MDLXVI."

p. Contents.

3. Se pur ti voi. Giulio Bonagionta.
4. Parmi di star. Giulio Bonagionta.
5. No non si. Giulio Bonagionta.
6. L'amore non si troua. Giulio Bonagionta.
7. Tv mi rubasti. Giulio Bonagionta.
8. Li Saracini. Giulio Bonagionta.
9. Se fosse haime. Incerto.
10. Come fenice. Incerto.
11. Occhi non occhi. Incerto.
12. Io son vn spirto. Iouan Florio.
13. Amor è fatto. Iouan Florio.
14. Gia non mi duol. Giulio Bonagionta.
15. Se tu non voi che mora. Giulio Bonagionta.
16. O tu che mi da guai. Giulio Bonagionta.
17. Vn tempo sospiraua. Giulio Bonagionta.
18. Non mi date. Incerto.
19. Questa notte. Gioseffo Guami.
20. Se tu con tanti. Incerto.
21. Certo ch'un giorno. Incerto.
22. Dve destrier bionde. Incerto.
23. Et o gratiosa bocca. Incerto.
24. Fvggit' alme. Incerto.
25. O s'io potesse. Incerto.
26. Dolce mia vita. Incerto.
27. Di nott' è giorno. Incerto.
28. Nu semo. Prima parte. Vicenzo Bell'hauer.
30. Cantemo. Seconda parte.

[32.] Tavola etc.

The Brit. Mus. has only the Basso.

(1606.) Canto | Leggiadre | Nimphe | A Tre Voci. | Alla Napolitana. | De Diversi Eccellentissimi | Avtori. | Nouamente Con diligentia

Stampate. ¦ [Dr.-Z. All the above is in an ornamental oval border.] In Venetia, | Appresso Angelo Gardano, & Fratelli. | MDCVI. | 4⁰.

Canto. 12 leaves. pag. 2—8, 7—14, 17—24. Reg. A—C, in fours.

Tenore. 12 leaves. pag. 2—8, 7—14, 17—24. Reg. D—F, in fours.

p. Contents.

†2. Tre leggiadre Nimphe.
†3. Tre cose son in terra.
4. Vna naue hò veduta. Luigi Francese dal Liuto.
5. Sia notte m'insoniaua. Luigi Francese dal Liuto.
6. Non rumor di tamburri. Luigi Francese dal Liuto.
7. S'io m'accorgo ben mio. Luigi Francese dal Liuto.
8. Pascomi sol di pianto.
†7. Io veggio a gli occhi.
†8. Io vo cercando. Prima parte.
†9. Eccoti il core. Seconda parte. Risposta.
†10. Fvggend' il mio dolor.
†11. Villanella crudel.
†12. Tu che mì dai.
†13. Parmi di star.
14. La Virginella. Oratio Vecchi.
†17. Vorria sapere.
†18. All'arme.
19. Scacchier è deuentato. Sabino.
†20. In Toledo vna donzella.
†21. Mi fai morire.
22. Deh Pastorella. Baldissera Donato.
†23. Viu' ò morto.
24. Chi mi consola. Luigi Francese dal Liuto.

The Brit. Mus. has only the Canto & Tenore.

The numters with a † occur in the „Villotte all Napolitana“ of 1566.

Nachträge und Verbesserungen zur Totenliste

für das Jahr 1889.

Abesser † 15./7. zu Leipzig.

Depas ist geb. am 2. Dez. 1809.

Hauptner heifst mit seinem Vornamen „Thuiskon".
Hietzschold † 13. März, nicht den 3.
Laffert † zu Leipzig.
Maglioni † den 2. Jan.
Matthison-Hansen ist zu streichen, da er erst am 7. Jan. 1890 starb.
Patti, Carlotta, war 49 Jahre alt und nicht 39 Jahre, geb. 1840 zu Florenz.
Skerle, August, † 28. März (M. Rundschau 154).
Xhrouet, auch **Xhrouet**, ist 1866 zu Spaa geb., war also 23 Jahre alt und nicht 33 Jahre.

Carl Lüstner.

Rechnungslegung

über die

Monatshefte für Musikgeschichte

für das Jahr 1889.

Einnahme	1296,42 M
Ausgabe	1236,32 M.

Spezialisierung:

a)	Einnahme: Mitgliederbeiträge. Darunter an Extrabeiträgen von den Herren Dr. Eichborn 50 M und S. A. E. Hagen 4 M nebst 54,42 M Überschuss von 1888	882,42 M
	Durch die Breitkopf & Härtel'sche Musikalienhandlung	414,— M
	Summa	1296,42 M
b)	Ausgabe: Buchdruck der Monatsh. und des Registers zu den 2ten 10 Jahrgängen	850,60 M
	Papier	85,50 M
	Feuerversicherung, Verwaltung etc.	300,22 M
	Summa	1236,32 M
c)	Überschuss	60,10 M

Templin (U.-M.), im Nov. 1890.

Rob. Eitner,
Sekretär der Gesellschaft für Musikforschung.

Mitteilungen.

* „Da un Codice Lauten-Buch del Cinquecento, trascrizioni in notazione moderna di Osc. Chilesotti. Lipsia e Brusselles, Breitkopf & Härtel (1890, Preis 6 M). quer 8°. XII S. Vorwort, italienisch und deutsch, und 101 S. mit 99 Lautenstücken aus einem handschriftlichen Papier-Codex aus dem Ende des 16. Jahrh. im Besitze des Herausgebers. Der Inhalt besteht aus Tänzen und für die Laute gesetzte Lieder und da sich verschiedene deutsche Bezeichnungen darin befinden, wie Nachtanz, Polnischer Tanz, Joseph lieber Joseph mein, Ich gieng ein mage Bayieren — schreibt Herr Chilesotti — vielleicht soll es das Lied sein: Ich ging einmal spazieren, welches Boehme und Praetorius mitteilt, jedoch alle drei in anderer Melodie — alle übrigen Bezeichnungen sind italienisch — — so ist der Schluss wohl ganz richtig, die Hds. einem Deutschen, der in Italien lebte zuzuschreiben. Die Tabulatur ist die italienische und ein Facsimile von 2 Seiten der Hds. zeigt das Original in seiner Beschaffenheit. Der Herausgeber giebt die Tonsätze in moderner Notenschrift und zwar in der Weise, dass er den auf der Laute nachklingenden Tönen ihren vollen Wert zuschreibt. Schon Herr Tappert suchte diese Art der Notierung einzuführen, hat aber bisher wenig Gehör gefunden. Sachgemäfser sieht ein so wiedergegebener Lautensatz allerdings aus, doch gehört zur Ausführung ein gebildeter Musiker, der mit Verständnis die richtige Note aushalten lässt. Herr Chilesotti hat seine Aufgabe vortrefflich gelöst und gar manches Sätzchen klingt in diesem Gewande ganz vortrefflich. Noch sei erwähnt, dass nur zwei Komponisten genannt sind und zwar *Nicolò Nigrino* und *Diomede.* Die Sammlung giebt ein treues Abbild der damaligen Hausmusik. Einfachheit und Naivität herrschen vor, abwechselnd tritt auch einmal ein ernster Satz dazwischen, wie Nr. 2 und Nr. 53. Ganz besonders beachtenswert ist der leichte Fluss, in dem sich die meisten Piecen bewegen. Auch das rhythmische Element kommt manchmal zu voller Geltung, so z. B. bei Nr. 11 „Ein gut Stück", ein ganz vortrefflicher Satz in Form und Erfindung. Sehr störend sind oft die abscheulichen Quinten und Oktaven, die ganz ungeniert in voller Nacktheit einherspazieren; auch die Wendung nach der Unterdominante im 4. Takte, die sehr oft angewendet wird, zerstört den Eindruck, den das Anfangsmotiv hervorgerufen hat. Die Veröffentlichung verdient allgemeine Beachtung und ist eine wertvolle Bereicherung der Musikliteratur des 16. Jhs. Der Ausstattung des Buches hat die Verlagshandlung eine ganz besondere Sorgfalt zugewendet und dem Inhalte desselben auch äufserlich Ausdruck gegeben.

* Herr *Friedrich Niecks* hat in den Blättern der „Musical Association" zu London einen Artikel veröffentlicht über „The flat, sharp, and natural, a historical sketch". (16. Session 1889—90, S. 79—100.) An der Hand der Quellen weist er von der frühesten Zeit bis zur Mitte des 18. Jhs. den Gebrauch derselben nach und fügt zahlreiche Beispiele bei. Eine fleifsige und interessante Arbeit.

* Zu dem Artikel des Herrn Prof. Phil. Spitta „Sperontes singende Muse" in Viertelj. 1, 35 kann noch zu S. 43 eine vierte Dichtung des Sperontes angeführt werden, die ich letzthin in der Kgl. Bibl. in Dresden fand, und zwar ist es das Textbuch (1142, 17) „Der Frühling, ein Singspiel: von Sperontes. Die Komposition ist von Herr J. G. A. Fritzschen 1749. Leipzig bei Stopffel". Der Komponist ist unbekannt. Ich habe sechs Autoren dieses Namens verzeichnet, doch der

obige ist nicht dabei. Dass es derselbe Sperontes der singenden Muse ist, beweist die Jahreszahl und der Verlagsort.

* Bibliotheks-Veränderungen. Die Musikalien der Ratsbibliothek in Löbau, der Stadtkirche in Pirna und der Kirche in Glashütte in Sachsen sind unter Vorbehalt des Eigentumrechts der Kgl. öffentlichen Bibliothek in Dresden überwiesen worden. Der eigentliche Plan der sächs. Regierung: sämtliche Provinzialbibl. Sachsens in Dresden zu vereinen ist missglückt, da sich Zwickau, Bautzen, Grimma und die übrigen weigerten ihre Sammlungen abzugeben, trotzdem sie ihnen nur eine Last sind und in der unverantwortlichsten Weise vernachlässigt werden. In Zwickau liegt der Kohlenstaub thatsächlich fingerhoch auf den Büchern. Die seltensten Drucke liegen noch ungebunden, so wie sie einst aus der Druckerei kamen, verzettelt in einzelnen Bogen in allen Ecken und Winkeln herum. Das traurigste Beispiel liefert die jetzt in Dresden befindliche einst kostbare Löbauer Sammlung. Kaum ein einziges Werk ist komplet und das Vorhandene so vom Mauerfraß zerstört, dass es nur noch Ruinen sind. Am schlimmsten sehen die Handschriften aus. — Die Gymnasialbibliotkek von Brieg ist in den Besitz der Breslauer Stadtbibliothek übergegangen. Wie mir Herr Dr. Emil Bohn mitteilt befinden sich die Bücher in ähnlichem Zustande wie die aus Löbau.

* Mit diesem Hefte schließt der 22. Jahrgang der Monatshefte und ist der neue Jahrgang bei buchhändlerisch bezogenen Exemplaren von neuem zu bestellen. Der Jahresbeitrag für die Mitglieder beträgt 6 M und ist im Laufe des Januar 1891 an den unterzeichneten Sekretär der Gesellschaft einzusenden. Der 19. Jahrgang der Publikation älterer praktischer und theoretischer Musikwerke enthält die Oper Ludwig der Fromme von Schürmann. Der Schluss folgt im Jahre 1892. Der Subskriptionspreis für die älteren Subskribenten beträgt 9 M, für neu eintretende anfänglich 15 M. Näheres teilt der Unterzeichnete und die Verlagshandlung von Breitkopf & Härtel in Leipzig mit.

Rob. Eitner.

* *Leo Liepmannssohn*, Antiquariat. Berlin W. 63 Charlottenstr. Katalog 86. Autographen von Schriftstellern, Musikern, Sängern und Schauspielern, nebst einem Anhange Portraits. 725 Nrn. mit vielen interessanten Stücken.

* *Heinrich Kerler*. Antiquariat in Ulm. Katalog Nr. 159 enthaltend Bücher über Musik, Musikalien und Hymnologie. Meist recht brauchbare Werke zu mäßigen Preisen.

* Hierbei zwei Beilagen: 1. Schluss zum Kataloge der Musik-Sammlung der Kgl. öffentl. Bibliothek zu Dresden. 2. Titel u. Register zu den Monatsh. 22. Jg.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

Namen- und Sach-Register.

Abesser, Edmund, † 96. 223.
Abhandlungen von Gerbert benützt 22ff.
Addi, Gräfin Renée d', † 96.
Adriano, siehe Willaert.
Aerts, Felix, † 96.
Albano, Giuseppe, † 96.
Amelio, Alberto, † 97.
Androet, Cesare, † 97.
Anjos, Joao Maria dos † 97.
Anzeige der Druckwerke der Gesellschaft f. Musikf. 17.
Appoloni, Giuseppe, † 97.
Arban, Jean-Baptiste, † 97.
Archadelt, Jakob: 3 Madrig. 4 v. in 1549, 217 (1. 2. 17).
Argillières, Roch D', Orgelbauer 206.
Arne, Michael, führt in Hamburg den Messias v. Händel auf 66.
— In Lübeck giebt er Konzerte 105.
Arnulphus de S. Gilleno: Tractatus 42.
Assyrer, ihre Tonkunst 5.
Atkins, Rob. Augustus, † 97.
Aurelianus, Tractate 24. 28.
Babylonier, ihre Tonkunst 5.
Bach, Seb.: Themat. Verz. der Vokalwerke 32.
Bacheler, Jehan, Bassist 206.
Bärmann, Max, † 97.
Baillot, Paul-René, † 97.
Banck, Karl, † 97.
Barachem Ezachai, 6st. 79. 189.
Barbier, Fréd.-Etienne, † 97.
Barillault, Komponist 202.
Bartholomei, El Conte: Dici o cor mio 4 v. 1549. 217, Nr. 7.
Bartmuss, Woldemar, † 97.
Bas, Salomon de, † 97.
Baudier, Germain le, Komp. 202.
Bauffy, Baron Georg, † 97.
Baumgärtel, Ernst, † 97.
Becker, G., † 97.
Béguins, siehe Martin.
Bel, Nicolas Le, Sänger 205.
Belamy, Claudin, Sänger 206.
Bellardi, Lorenzo, † 97.
Bell'haver, Vic. Nu semo, 2. p. Cantemo 3 v. 1566. 222, 28. 30.
Bellmann, Julius, † 97.
Benotti, Pietro. † 97.
Berlin und Wien im 18. Jh. 32.
Bernaldi, Tractat 23.
Bernhardi, Tonale 13. Jh. 35.
Berno, De varia psalm. — Inceperis non minus. — Tonarius. 25. 36.
— Musica. — Prologus. 25.
Bernoldi, Tractat 23.
Berthault, Jehan, Bassist 204.
Bibliothek von Frz. Witt 180.
Bibliotheken, Kataloge von Musik-, in Breslau 31. — Dresden, Beilage.
Bischoff, Dr. Hans, † 97.
Bladt, Theodor, † 98.
Böllert, Theodor, † 98.
Böttcher's Portrait-Samlg. verkauft Geo. Lau & Co. 106.
Boette (Boethe), Jehan, Komponist 190. 201. 203.
Bohn, Emil: Die musikal. Hds. des 16. u. 17. Jhs. in d. Stadtbibl. zu Breslau 31.
Bohn, P.: Philipp von Vitry 141.
Boissière, Frédéric, † 98.
Boldorini, Luigi, † 98.
Bologna, Kat. des Liceo music. 1. Bd. 85.
Bombara, ... † 98.

Bonardo, Francesco: 4 Canzoni 3 v. 1565. 218 (4. 11—13).
Bonagiunta, Giulio: Il 1. lib. de Canz. napol. 3 v. 1565, 218.
— 7 Canzonen in 1565. 218. 219. (3. 7—10. 31. 36.)
— Canzone napolit.a 3 v. 2. lib. 1566. 222.
— 10 Canzonen in 1566. 222. (3—8. 14—17.)
Bonnin et Chassant's Puy de mus. à Évreux 185.
Bottesini, Giovanni, † 98.
Bousserez, ... † 98.
Bouteilliers, siehe Colars.
Brackenhammer, Wilhelm, † 98.
Brando 133. 210.
Branle 210.
Bransle 210.
Brenet, Michel: Grétry's Leben 84.
— über den Treble 58.
— 2 historische Artikel 180.
Breslau, Hds. der Stadtbibl. 31.
Bridgeman, John Yipon, † 98.
Brink, Jules ten, † 98.
Briot, Guillaume, Bassist 203.
Broutin, Jules-Clément, † 98.
Büchner, C. Franz, † 98.
Bümler, Georg Heinr., Kapellm. 52.
Bunko, Franz, † 98.
Burbure, Leon B. de Wesembeck, † 98.
Burno, Rinaldo: Si havesi tantillo 3 v. 1566. 221, 15.
Buz, Jehan Du, Organist 205.
Byrd, Will.: Missa 4 v. 85.
Cajetan, Fabricio, Komponist 202.
Cambio, Perissone: Nel coglier' e gustare 4 v. 218, 24.
Camp, Du, Bassist 204.
Canal, Lorenzo, † 98.
Canon cum tabula 42. 48.
Canté, E. † 98.
Carant, Theodor, † 98.
Carpentier, Glossarium 1766. 15.
Carradori, Graf Telesforo, † 98.
Cassaigne, Raymond de la, Kompon. 201.
Catalogo della biblioteca del Liceo musicale di Bologna, 1. Bd. 85.
Caurroy, Eustache du, Komp. 201.
Celano, siehe Zelano.
Chilesotti, Oscar: Da un Codice Lauten buch 225.
Cimello: Non e lasso martire 4 v. 1549. 217, 6.
Cippolina, Giuseppe, † 98.
Claudio da Correggiò, siehe Merulo.
Clay, Frederic, † 98.
Clesse, Antoine, † 99.
Colars li Bouteilliers: Aucune gent m'ont 36. 37.
Colborne, Dr. Langdon, † 99.
Colerus, Paul, Kantor zu Altenburg 83.
Conte, El, siehe Bartholomei.
Contino, Giovanni: Dolce mio ben 4 v. 1549. 218, 23.
Cooke, Henry Angelo, † 99.
Costeley, Guillaume, Organist 190. 191. 203.
Cotelle, Alexandre-Jean, † 99.
Daginо, Agostino, † 99.
Davydoff, Karl Juljewitsch, † 99.
Delangle, Fr., Organist 206.
Delevante, Frederik David, † 99.
Delhaye, Ursmer, † 99.
Delivet, Nicolas, Hornist 1583, 205. 1585, 203.
Dellaroqua, Edouard, † 99.
Depas, Lambert-Ernst-Joseph, † 99. 223.
Dilson, Olivier, † 99.
Diomede, Lautenst. 224.
Distel, Dr. Theodor: Mendelssohn's Leichenüberführung 15.
— Arien des 17. Jhs. 16.
— Schreiben von Naumann 19.
— Ein kursächs. Hofmusikus als Totschläger 20.
Dittersdorf's Selbstbiogr. 2. — Doct. u. Apotheker, neue Ausg. 85.
Donato, Bald.: Deh pastorella 3 v. 223, 22.
Dramen in der Schweiz, 16. Jh. 67.
Drechsler, Wilhelm, † 99.
Dumon, Jean-Jacques-Louis, † 99.
Duprat, Hippolyte, † 99.
Duyse, Fl. van: Neuausgabe der Souterliedek. 105.
Eckardt, E. Th.. † 99.
Ehlich, Emil Georg, † 99.

Ehrmann, Musiker 52.
Eichborn, Herm.: Zur Frage des Treble 58.
— Girol. Fantini, ein Virtuos auf der Trompete 112
Eitner, Robert, Die soziale Stellung der Musiker im 18. Jh. 1.
— Ein Liederbuch von Oeglin 214.
Engel, Hermann, † 99.
Erard, Madame, † 100.
Estocart, Pascal de l', Komp. 204
Eustacius Leodiensis 48.
Évreux' Puy de musique 185.
Fabbri, Antonio, † 100.
Fabry, Michel, Provencale, Komp. 202.
— Dirigent u. Tenorist 203.
Fantini, Girolamo, Trompetenschule 1638. 112.
Farnaby, Giles: Madrig. in neuer Ausg. 85.
Felici, Raffaele, † 100.
Ferrello, Giov. Ant.: Con le mie mani. — Questa passion 3 v. 1566. 220, 6. 11.
Ferro, Vincenzo: Donna pensat' in che 4 v. 218, 15.
Festa, Costanzo: Porta negli occhi 4 v. 1549. 218, 13.
— Veggi' hor con gli occhi 4 v. 218, 28.
Finck, Henricus, de Bamberga, als leipziger Student 189.
— in Stuttgart 46.
Fiolo, Don: 3 Canz. 3 v. 1566. 220 (8. 22. 23).
Fior, Joan Dom: Verria sapere 3 v. 220, 29.
Fioravanti's Die Dorfsängerin, neue Ausg. 85.
Flament, Eustache Le, Sänger 204. 206.
Flitner, ..., † 100.
Florio, Giov.: Io son un spirto. — Amor è fatto 3 v. 1566. 222 (12. 13.)
Fontenay, Loys de, Sänger 206.
Formé, Nicolas, Biogr. 49.
Formes, Karl, † 100.
Francesco dal Liuto, Luigi: 5 Canzon. 3 v. 1606. 223, 4—7. 24.
Franck, Joh. Wolfg.: Cantate f. Alt u. Bc. 84.
Frank, Ernst, † 100.
Fricker, Samuel Gottlieb, † 100.
Fritzsch, J. G. A.: Singsp. d. Frühling 1749. 225.
Fürstenau, Moritz, † 100.
Gabutti, Giacinto, † 100.
Galeffi, Pietro Francesco, † 100.
Gallay, J.: Un inventaire 105.
Galli, Raffaelo, † 100.
Galvani, Giacomo, † 100.
Gardane, Antonio: Il vero 3. lib. di Madr. de div. autori 4 v. 1549. 217.
Gardano, Angelo, e fratelli: Leggiadre Nimphe a 3 v. de div. autori. 1606. 222.
Gast, Friedrich Moritz. † 100.
Geraci, Bernardo, † 100.
Gerard (Girard), Jehan, Komp. 202. 206.
Gerbert's Vorlagen zu seinen Scriptores 22.
Gero, Jhan: Felice l'alma 4 v. 1549. 217, 4.
— Vn ragazz' una rozz' 4 v. 1549. 218, 21.
Gesellschaft f. Musikf. u. ihre Ausgab. 17.
Gevaërt, Vitus, † 100.
Gibelli, Luigi, † 100.
Gilleno, siehe Arnulphus.
Girard, siehe Gerard, Jehan.
Giz'ycki, Gustav von, † 100.
Göttke, Karl, † 101.
Goussu, Robert, Komp., Kapellm. 202. 206.
Grange, Réné de la, Kapellsänger 203.
Graviller, Pietro, † 101.
Gretry's Biogr. von Brenet 84.
— Die beiden Geizigen, neue Ausg. 85.
Guami, Gioseffo: Questa notte 3 v. 1566. 222, 19.
Guedron, P., Chorknabe 203.
Gülicher, Peter, Diener u. Spielmann 1573. 16.
Gungl, Joseph, † 101.
Haberl, F. X., Kirchenmusik. Jahrb. f. 1890, 50.
Händel's Messias in Deutschland 65.
Hele, Georges de la, Komp. 202,

Hamburg, Konzertwesen 30.
Handschriften von Gerbert benützt 22ff.
— der Stadtbibl. in Breslau 31.
Harrison, William. † 101.
Hasse, Gustav, † 101.
Hauptner, Thuikon, nicht Theodor 101. 224.
Haydn, Mich., Sinfonie 34.
Hennes, Aloys, † 101.
Henselt, Adolf, † 101.
Hentschel, Franz, † 101.
Hering, Karl, † 101.
Hietzschold, Johann Heinrich, † 101. 224.
Hirnschrotl, Sebast., Tenorist 20.
Hoffmann, Michael: 2. sieben neuer mus. Arien c. 1670. 16.
Hohnstock, Dr. Karl, † 101.
Hourri, Guilleaume, Direktor d. Knabenchors 206.
Hucbaldi musica 23. — De armonica u. a. — 24. 28.
Hueffer, Dr. Francis, † 101.
Hupfauf, Johann Peregrinus, † 101.
Hupfauf = Peregrinus, s. diesen.
Hutoy, Eugène, † 101.
Ich hab mir eine ausserwelt, Melod. 94.
Imberti de Francia regulae 24. 39.
Incipit commemoratio 41.
Isaac, Heinrich, Testament, ist ein Flanderer 64.
Isenmann, Karl, † 101.
Isouard's Aschenbrödel, neue Ausg 85.
Janzon, P. A., † 101.
Jaquet, Albert, † 101.
Jaquier, Henri † 102.
Javelot, Jules, † 102.
Je uueil amours, Lied 36. 39.
Joannes de Muris: Autorschaft seiner Tract. 45.
— Ars discantus 42.
— De numeris, que musicas 41.
— Explicit musica 42.
— Musica practica 39, 42.
— Musica speculativa 42.
— Musica theorice 42.
— Numeri proportionales 42.
— Proportionum 42.
— Questiones super partes mus. 40. 42.
(Joannes de Muris.) Summa magistri 41.
Jonas, Ernst, † 102.
Jones, Cupid, † 102.
Jourdain, Jehan, Lehrer der Chorknaben u. Direktor 189. 203.
Jooeller, Karl, † 102.
Jung, Erdmann, † 102.
Kämmerer, Louis, † 102.
Käslin, Eusebius, † 102.
Kalischer, A. Chr.: Lessing als Musik-Aesthet. 33.
Katalog seltener Werke in der Ausstellung in London 179.
Keckii, Joan., introduct. 25. 29.
Kirchenlieder, Melodien, von Zahn 33.
Klein, Aloys, † 102.
Klitzsch, C. Emanuel, † 102.
Köler, Paul, siehe Colerus.
Koller, Oswald: Aus dem Archive St. Paul 22.
Konzertwesen in Hbg. 30.
Kraufs, Dr. Emil, † 102.
Kreutzer, siehe Carradori.
Kronach, siehe Klitzsch.
Krüger, Emil, † 102.
Kuhnert, Albert, † 102.
Kullack, Ad.: Aesthet. des Klavierspiels 34.
L. M. D. Q. D. S. H., siehe Saint-Hilaire.
Laffert, Oskar, † 102. 224.
Landis, Francesco: Dolci colli. — Segretario t'ho fatto 3 v. 1565. 218, 6. 18.
Lando, Stefano: Io navigai 3 v. 1566. 219, 3.
— Voi lo vedere 3 v. 220, 10.
Lange, Gustav, † 102.
Langer, Hermann, † 102.
Languiller, Marco, † 103.
Lankau, Karl Ludwig August, † 103.
Large, P. de, Bassist 205.
L'arpa, siehe Leonardo.
Lassus, Orl. de: Briefsammlg. 180.
— Preis für Motetten 201.
Lautenbuch, Neudruck v. Chilesotti 225.
Leblond, Gabriel, Sänger 203.
Lechat, ... † 103.
Lecouteux, Herbert, 16. Jh. 180.
Legrand, ... † 103.

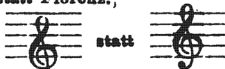
Lemoine, siehe Puget.
Leonardo di L'arpa, Giov.: 6 Canzon. 3 v. 1566. 221 (7. 10. 14. 22. 23. 26).
Lessing als Musik-Ästhet. 33.
Lewita, Gustava, † 103.
Liceo musicale in Bologna, Katalog I. Bd. 85.
Lichtenberger, A. G., † 103.
Lieder, deutsche, 68, Discantus, Oeglin, alphabet. verzeichnet 215.
Londariti, Francesco: Trenta capilli 3 v. 219, 27.
Longley, Ernest, † 103.
Lorenz, Oswald, † 103.
Lorino, Giovanni, † 103.
Lüstner, Otto, † 103.
Lutherisch singen, Wienerischer Ausdruck 32.
Maas, Louis, † 103.
Maglioni, Gioachino, † 103. 224.
Maho, Jacques, † 103.
Maier, Julius Joseph, † 103, mit Biographie.
Mallery, Jehan, Komp. 202.
Mangeant, Sylvain, † 104.
Mangold, Karl Amand, † 104.
Mansour, Achille Gaix de, † 104.
Manuscripte, siehe Hds.
Marchetto di Padua, über Mensurierung 177.
Marenzio, L., Madrig. in neuer Ausg. 85.
Marilli, Cesare, † 104.
Marriott, Charles Handel Rand, † 104.
Martin le Béguins de Cambrai: Pour demorer en amour 36. 38.
Masenghini, Pietro, † 104.
Mattee: Poi che crudel. — Me stato posto 3 v. 1566. 220, 30. 31.
Matthison-Hansen, † erst 1890. 104. 224.
Mauduit, Jacques, Komp. 202.
Melodien zu den schweizer Dramen 73ff.
Mendelssohn's Leichenüberführung nach Berlin 15.
Menestrels et Musiciens des 13. Jhs. 180.
Merguiller, ... † 104.
Merkel, Lorenz, Trompeter 1775. 65.
Mermet, Auguste. † 104.
Merulo, Claudio: Tanto t'adoro 3 v. 1565. 218, 5.
— Alla Sibilla 3 v. 1565. 219, 14.
Messemackers, Louis, † 104.
Métra, Jules-Louis-Olivier. † 104.
Metzner, Karl, † 104.
Meyer, Ambrosius, † 104.
Meyer, Bernhard, † 104.
Meyer, Louis, † 104.
Millot, Nicolas, Komp. 201.
Miry, Karel, war Vice-Direktor u. Lehrer der Harmonie. † 104.
Miry, Pierre, † 104.
Mizler, M. Lorenz, 1 Brief 1736. 51.
Möller, Joh. Harder, Sänger oder Schauspieler aus Hamburg 3.
Molck, Heinrich, † 104.
Monk, W. H., † 104.
Monk-Mason, W., † 105.
Monneret, Md., † 105.
Monstrant hii versus, mit Melodie 43. 44.
Moreau, Nicolas, Sänger 206.
Morin, Md. Jenny, † 105.
Motté, Maistre Robert, Sänger 190. 205.
Moulins, ... † 107.
Muchheimin von Uri, Dichterin 95.
Müller's (Wenz.) Die Schwestern v. Prag, neue Ausg. 85.
Muffat, Georg u. Gottlieb, Biogr. 84.
Muffat, Georg: Apparatus mus. - organ. Neu-Ausg. von de Lange 16.
Muffat, Georg: Florilegium I. 87.
— Biographisches 87.
Muris, siehe Joannes.
Musica, de, et de tonis 44.
Musiker im 18. Jh. u. ihre gesellschaftliche Stellung 1.
Musikfeste im 16. Jh. 181.
Musikkapelle des Grafen Ernst von Schauenburg, 49. 86.
Nagel, Dr. W.: Die Musik in den schweiz. Dramen des 16. Jhs. 67.
Nasco, Giovanni: Laccio di set' 4 v. 218, 27.
— Lasso diceva 4 v. 218, 29.
— Tu m'hai cor mio 4 v. 218, 18.
Naumann, Joh. Gottlieb: Schriftstück 19.
Needham, Elias Porkham, † 107.

Neefe, Konrad: Die Tonkunst der Babylonier und Assyrer. 5.
Nicolaus de Lugduno: Explicatio tabulae 40.
Nicole, Michel: Komp. 202.
Nigrino, Nicolo, Lautenst. 225.
Nola (Nolla) Giov. Dom. da: Io son farfalla 3 v. 1566, 219, 4.
— Faccia mia bella 3 v. 1566. 220, 13.
— Occhi miei ch'al mirar 3 v. 220, 25.
— Si ben voltasse 3 v. 1566. 220, 20.
— S'io cercasse 3 v. 1566. 220. 19.
Nolla, siehe Nola.
Oddo, De octo tonora 25. — Regulae 26. — Musica 27. — Dialogus 27. — Prooemium 27. 28.
Odinga, Dr. Theod.: Ein unbek. Zürcher Gesgb. 213.
Odington: Ausspruch über die Beweglichkeit der Tonstufen 176.
Oeglin, Liederbuch 215
Operetten des 18. Jhs. in neuer Ausg. 85.
Orefice, Giuseppe dell', † 107.
Oriando, Oswald, † 107.
Orlamünder, Johann, † 107.
Ouseley, Sir Fred. Arthur Gore, † 107.
Ovejero y Ramos, siehe Ramos.
Page, Guy de, Sänger 205.
Painctre, Claude Le, Kapellm. u. Komp. 202. 204
Paisiello's Die schöne Müllerin, neue Ausg. 85.
Papst, Martin, † 107.
Pasquet, Ernest, † 108.
Patti, Carlotta, † 108. 224.
Pennequin, Jehan, Komp. 202.
Peregrinus, siehe Hupfauf.
Peregrinus, Johannes: Geschichte der salzburg. Dom-Sängerknaben 63.
Perissone, siehe Cambio.
Petit-Jan, Claude, ist de Latre 202.
Petrali, Vincenzo Antonio, † 108.
Petzold, Eugen, † 108.
Philipp von Vitry, Ars nova, latein. u. deutsch 141.
Philips, Peter, Madrig. in neuer Ausg. 85.
Picot, Eustache, Sänger 206.
Plainsong & Mediaeval music society in London 17.
Planson, Jehan, Komp. 202.
Polens, Kirchenkomp. 50.
Pollack, David, † 108.
Ponte, Jaques de, Cald' arost 4 v. 1549. 218, 29.
Preston, Jacques, Bassist 203.
Primavera, Giov. Leonardo: 17 Canzon. 3 v. 1566. 221.
Promberger, Johann, † 108.
Prosnitz, Ad., Compendium der Musikgesch. 32.
Psalmenbüchle 1580. 213.
Puget, Md. Loïsa. † 108.
Puy de musique érigé à Évreux. Auszg. 185.
Queux, siehe Saint-Hilaire.
Quilici, Massimiliano, † 108.
Rachfall, Paul, † 108.
Radoux, Jaques, † 108.
Radoux, Jean-Toussaint, † 108.
Ramos, Ignacio Ovejero y, † 108.
Rappé, Jean Baptiste, † 108.
Raspail, G., † 108.
Ratz, Abraham, Herausgeber alter Musikwerke 83.
Reginone Wessbireno, de armonica 24. 28.
Reichel, Christian Friedrich, † 108.
Reichert, F., † 108.
Rein, Franz, † 108.
Remigius, Tractat 23. 28.
Reulx, Anselmo de: Quand'io mio 4 v. 1549. 217, 10.
Riemsdijk, J. C. M. van: 24 Lieder des 15./16. Jhs. 189.
Rigoni, Gaetano, † 109.
Rockstro, Will. Smith: Messe von Byrd 85.
Roiccerandet, Nicolo, Borgognone: 5 Canz. 3 v. 1566. 220 (17. 24. 26. 27. 28).
Roitzsch, F. A., † 109.
Roman, Carlo, † 109.
Romer, Francis, † 109.
Rosso, Luigi del, † 109.
Roth, F. W. E.: Hofmusik in Trier 16.
Roy, Le: Deh l'altra sera 3 v. 220, 18.
Rozwodowska, siehe Addi.
Ruffo, Vincenzo: Non romor di tamburi 4 v. 218, 22.

Rusell, George, † 109.
Sabino: Scacchier è deventato 3 v. 223, 19.
Saint-Hilaire, Aug. de Queux, † 109.
Saint-Simon, Guille de, † 109.
Saldoni, Baltasaro, † 109.
Salmon, Jacques, Komp. 201.
Saltus, siehe Jones, Cupid.
Sammelwerke im brit. Mus. 217.
St. Paul im Lavantthal, Hds. 22.
Sarreau, A., † 109.
Savary, Komp. 204.
Scaffen, Henricus, 4 Madrig. 4 v. 1549. 217. 218. (3. 12. 14. 16.)
Schauenburg's (Graf Ernst von) Musikkapelle 49. 86.
Schenk's (Joh.) Der Dorfbarbier, neue Ausg. 85.
Schlag, Christian Gottlieb, † 109.
Schletterer, Dr. H. M., Musikal. Wettstreite u. Musikfeste im 16. Jh. 181.
Schlögel, Dr. Xavier, † 109.
Schöckel, Friedr. Julius, † 109.
Schramm, Landorgelbauer in Sachsen 49.
Schröder, C. M., † 109.
Schubert, David, Orgelbauer, seit 1769 sächs. Hoforgelbauer 48 86.
Schubring, Dr. Jul., † 109.
Schürmann's Bittschrift 2.
Schumann, Gustav, † 109.
Schweizer Dramen, 16. Jh. 67.
Scioletich, Johann, † 109.
Scotto, Girolamo: 1. lib. de Canzon napolit. a 3 v. 1565. 218.
— Canzon. napolit. a 3 v. 1566. 219.
— Villotte alla napol. a 3 v. 1566. 220.
— 1. lib. de Canzoni napol. a 3 v. 1566. 220.
— 2. lib. dito. 1566. 222.
Seibt, Frl. S. Karoline, † 109.
Seitz, Justinus Robert, † 109.
Selva, Antonio, † 109.
Senfl, Ludwig, Non moriar 64.
Senfft von Pilsach, Dr. Arnold, † 110.
Siefert, Heinrich, † 110.
Sigismund, Ernst W., † 110.
Sittard, Jos.: Geschichte d. Musik- u. Konzertwesens in Hbg. Altona 1890. 30.
(Sittard, Jos.) Zur Geschichte d. Mus. u. d. Theat. am Württembg. Hofe 1890. 45.
Skerle, August, † 110. 224.
Smith, Sidney, † 110.
Solié, Charles, † 110.
Sommer, Hans: Eine Bittschrift G. C. Schürmann's 3.
Sonnoys, André, Komp. 202.
Sperontes, Text zu: Der Frühling, Singsp. 225.
Sprüngli, J. J., † 110.
Squire, Will. Barclay: Messe von Byrd 85.
— Neuausgabe 4 englischer Madrig. 85.
— Unbek. Musik-Smlwk. im brit. Mus. 217.
Stal, Fanny, † 110.
Steiner, Franz, 110.
Steins, Fritz, † 110.
Steinway, Karl Friedr. Theod., † 110.
Stöcklin, Konrad, † 110.
Stoer, Karl, † 110.
Stoiber, Ernst, † 110.
Stollbrock, Ludw: Georg u. Gottlieb Muffat. Biogr. 84.
— Georg Muffat u. sein Florileg. I. 87.
Stolz, Eduard, † 110.
Stuttgart, Geschichte der Mus. 45.
Sulze, Bernhard, † 110.
Tamberlik, Enrico, † 110.
Tamme, Karl: Bach's Vokalwerke 32.
Tamplin, Augustus Lechmere, † 110.
Telesforo, siehe Carradori.
Terziani, Eugenio, † 111.
Testart, Et., Komp. 202.
Tetis, Carlo: Viver amando 3 v. 1566. 221, 24.
Thayer, Dr. Eugen, † 111.
Theodor de Campo über Mensurierung 177.
Thibaut de Navarre: Costume est bien, Melodie 36. 37. Verbesserung 86.
Thiele, Theodor, † 111.
Tiberio, Fabrianese: 2 Madrig. 4 v. in 1549. 217 (8. 9).
Tobisch, Karl, † 111.
Todino, Cesaro: Non è amor 3 v. 1566. 219, 7.
— Quanto più penso 3 v. 1566. 220, 9,

Tonsatz zu 4 St. in Part. mit roten u. schwarzen Noten 40 u. Facsimile als Beilage.
Toussaintz, Kapellmeister 204.
Tractate, 22ff.
Treble 15.
Treble, Erklärung und Nachweise 58.
Triacca, Karl Josef, † 111.
Trompetenschule 1638. 112.
Trompetenstücke 135ff.
Trompeter-Lossprechung im 18. Jh. 65.
Troubadour-Melodien 37—39.
Tunstede, Simon, über Pausen 179.
Turina (nicht Turini), Giov., † 111.
Valensin, Giorgio, † 111.
Vaslin, ... † 111.
Vecchi, Orazio: La virginella 3 v. 223, 14.
Venables, Miss, Sängerin des Messias 66.
Venosta, Felice, † 111.
Vento, Ivo de: Correte amanti 3 v. 219, 23.
Vera, Edoardo, † 111.
Vicarino, Edoardo, † 111.
Vidal, Andrés, † 111.
Violoncello, seine Schreibweise 48.
Voigt, Theodor, † 111.
Wagner, Ch. Emil, † 111.
Wagner, Friedrich, † 111.
Walbrül, Joh., † 111.
Walther, Joh. Gottfr., 2 Briefe 1737 u. 1745. 53ff.
(Walther, Joh. Gottfr.) ein Brief v. Mizler an ihn 1736. 51.
Watson, William Michael, † 111.
Weelkes, Thomas, Madrig. in neuer Ausg. 85.
Weigl's Schweizerfamilie, neue Ausg. 85.
Wesembeck, siehe Burbure.
Wien und Berlin im 18. Jh. 32.
Wiesel, Michael, † 112.
Willaert, Adrian: Quante volte diss'io 4 v. 1549. 217, 11.
Willaert: Qual piu diverse 4 v. 218, 25.
Witt's Kompos. u. Schriften 50.
Xhruet, Jules, † 112. 224.
Young, J. W., † 112.
Yvo: Pace non trouo 4 v. 1549. 217, 5.
Zahn, Joh.: Melod. der deutsch. evang. Kirchenlieder 33.
Zelano (Zelanno): 5 Canzon. 3 v. 1566. 220 (12. 14. 15. 16. 21).
Zelle, Dr. Fr.: Cantate von Franck 84.
Zenarius, Damianus, 1546 Musikdrucker in Venedig; ein Drache zwischen Flammen als Druckerzeichen. 196.
Zerbini, Giov. Battista, † 112.
Ziegler, H. J., Dichter, 95. 96.
Zöller, Carli, † 112.
Zu Baden unterm heifsen stein, Melodie 94.
Zürcher Gesgb. von 1580. 213.

Fehlerverbesserung.

S. 48, Z. 3 v. u. lies († 4. Aug. 1758, statt 1732).
S. 96, Z. 2 v. u. lies Neapel statt Florenz.
S. 185, letzte Notenzeile lies  statt
Jahrg. 21, 1889, S. 89, Z. 14 v. u. lies 1599 statt 1559.